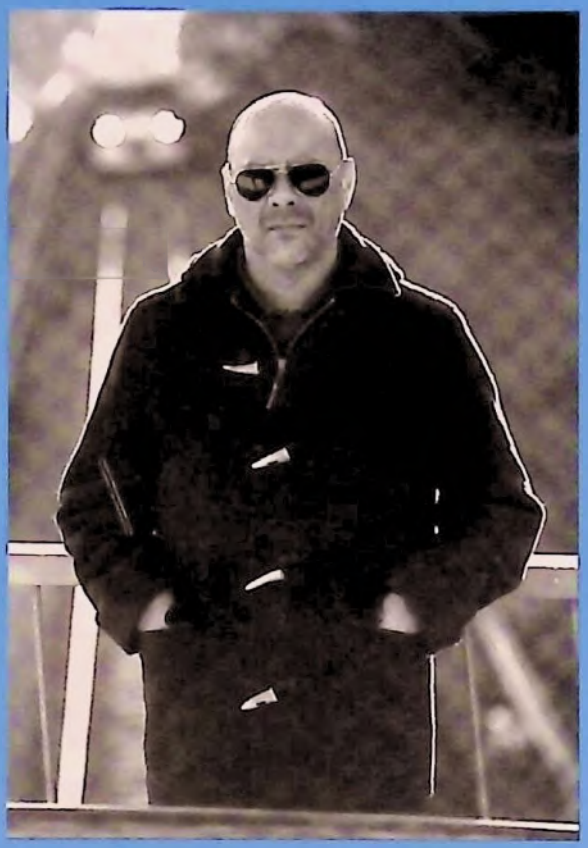
Fabián Casas

La voz extraña

Edición de Leila Guerriero



EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

Fabián Casas nació en Buenos Aires en 1965. Publicó los libros de poesía *Tuca* (1990), *El Salmón* (1996), *Oda* (2003), *El Spleen de Boedo* (2003) y *El hombre del overol* (2007). Publicó también los libros de ficción *Ocio* (2000) y *Los Lemmings y otros* (2006), y los ensayos de *Ensayos bonsái* (2007), *Breves apuntes de autoayuda* (2008) y *La supremacía Tolstoi y otros ensayos al tuntún* (2013). Sus textos y poemas fueron traducidos al alemán, francés, inglés, armenio y portugués. En 2007 le fue concedido en Alemania el premio Anna Seghers. En 2010 publicó *Horla City y otros. Toda la poesía* (1990-2010).

Colección Huellas

Últimas publicaciones

Andrés Braithwaite (editor). Bolaño por sí mismo (entrevistas escogidas)
Eduardo Carrasco. En el cielo sólo las estrellas (conversaciones con Roberto Torretti)
Jorge Edwards. La otra casa
Ignacio Echevarría. Desvíos
Juan Andrés Piña. Conversaciones con la poesía chilena
Camilo Marks. La crítica: el género de los géneros
Otto Dorr. La palabra y la música
Gonzalo Millán. Veneno de escorpión azul
Juan Villoro. De eso se trata
Claudio Bertoni. Rápido, antes de llorar
Diamela Eltit. Signos vitales
Martín Cerda. Escombros
Roberto Merino. Lu ces de reconocimiento
Carlos Droguett. Materiales de construcción
Armando Uribe. Pound y Léautaud
Alfonso Calderón. Oficina de mujeres extraviadas
Pablo Oyarzún. La letra volada
Christopher Domínguez Michael. La sabiduría sin promesa
Nelly Richard. Crítica de la memoria
Alejandro Zambra. No leer
Juan Villoro. 8,8: el miedo en el espejo
Rafael Gumucio. La situación
Rafael Sánchez Ferlosio. Carácter y destino
Maria Moreno. Teoría de la noche
Claudio Bertoni. ¿A quién matamos ahora?
Horacio Castellanos Moya. La metamorfosis del sabueso
Carla Cordua. Pasar la raya
Alejandra Costamagna. Cruce de peatones
Alan Pauls. Temas lentos
Alone. Crónica literaria francesa
Julio Ramón Ribeyro. La caza sutil y otros textos
Christopher Domínguez Michael. Los decimonónicos
Leila Guerriero. Plano americano
Héctor Soto. Una vida crítica
Manuel Rojas. La prosa nunca está terminada
Bruno Cuneo (editor). Ruiz (entrevistas escogidas / filmografía comentada)
Jorge Ibargüengoitia. Recuerdos de hace un cuarto de hora
Marcelo Mellado. La ordinariez
Martín Kohan. Fuga de materiales
Alberto Fuguet. Tránsitos
Beatriz Sarlo. Plan de operaciones
Pedro Lemebel. Poco hombre
Leonidas Morales. Ensayos
César Aira. Continuación de ideas diversas
Camilo Marks. Biografía del crimen
Belén Gopegui. Rompiendo algo
Leonidas Morales. Conversaciones con Nicanor Parra
Fabián Casas. La voz extraña

Fabián Casas hace parecer fácil lo difícil, transparente lo intrincado. Es capaz de resumir un complejo pensamiento de Heidegger en un párrafo y lograr que ese párrafo resulte emocionante, o de generar conceptos abismales a partir de un paseo con su perra Rita. Dueño de una escritura briosa y salvaje, trabaja contra el lugar común y la corrección política, pero no lo hace como un tirabombas sino como un refinadísimo arquitecto destructor. Su plan parece consistir en exponer a quien lo lee a la lluvia ácida de la vida real pero darle, al mismo tiempo y a modo de cobijo, la mirada profundamente humana de quien ya ha estado allí y volvió para contarlo. En este libro recuerda a Fogwill, habla bien y mal de Salinger y de Sylvia Plath, desmonta el mito de varios ídolos del rock, escribe sobre Borges, Saer, V. S. Naipaul, el cine de Coppola, Batman, Joan Manuel Serrat, los veranos de su infancia, su padre, su padrino, el fútbol, las fiestas electrónicas, y todo lo hace con su tremenda maquinaria narrativa, con una voz que contiene elegancia, inteligencia, fuerza y arrabal en dosis exactas. En los cuarenta y cuatro textos que reúne este libro, varios de ellos inéditos, modula diversas formas de esa voz extraña que, según dice, nos habla a todos, desde el principio de los tiempos y desde lo más profundo de nosotros mismos.

ISBN 978-956-314-287-7
9 789563 142877

Fabián Casas

LA VOZ EXTRAÑA

Colección Huellas

Casas, Fabián / La voz extraña

Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014,
1ª edición, 192 p., 17x24 cm.

Dewey: 864.9
Cutter: G595
Colección Huellas

Materias:
Ensayistas argentinos. Siglo XXI
Literatura. Historia y crítica
Análisis del discurso narrativo

ISBN 978-956-314-287-7

LA VOZ EXTRAÑA
FABIÁN CASAS

© Fabián Casas, 2014
© Ediciones Universidad Diego Portales, 2014

Primera edición: julio de 2014
ISBN 978-956-314-287-7

Universidad Diego Portales
Dirección de Publicaciones
Av. Manuel Rodríguez sur 415
Teléfono: (56-2) 26762136
Santiago – Chile
www.ediciones.udp.cl

Edición: Leila Guerriero
Diseño: Carlos Altamirano
Fotografía de portada: Diego Sampere
Impreso en Chile por Salesianos Impresores S.A.

A-1553319.

A
864.6
C17V
ej. 1

FABIÁN CASAS

LA VOZ EXTRAÑA

Edición de Leila Guerriero

mar 3/17
(Sotopos)

EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

BLAA

May the force be with you, Sergio Parra!

Índice

El Padrino I, II y III 11
Rumble Fish: la cantinela eterna de los mitos 17
El arte de la no espada 22
Rita y Bertoni 25
Lovely Rita 31
Un día en la cancha 37
Odio contra la máquina I 40
Odio contra la máquina II 42
Otro ladrillo más en la cabeza 44
Por el camino de Swang Song 48
Abbey Road 52
Fragmentos de una enseñanza desconocida 57
Serrat el orto 61
La voz extraña 64
Función social de la poesía 69
El retorno a Borges 72
Simpatía por el demonio 78
Nadie, zafa, nunca 82
Fragmentos de un discurso de vanguardia 85
Señales de una causa personal 90
El viejo león del zoo 94
Algunas fotos 98
La civilización malla 100
Los fans de Carpio 102
La ciudad maldita 103
La derecha psicodélica 105
Cosas que suceden en la noche 106
El hombre que lee 109
Cruces epistolares 110
La solarística 116
Ciudades de la noche roja 125

La bestia salvaje 129
Los últimos días de Sylvia Plath 132
La epopeya del bebedor de whisky 138
Todos tus muertos 143
El castrador oculto 147
Matrimonios y algo más 153
Castaneda revisitado 159
V. S. Naipaul: con permiso para matar 165
El boxeador 171
La reacción 174
La migración 179
Doble esclavo 183
Reencarnación 186

El Padrino I, II y III

La primera vez que vi *El Padrino*, de Francis Ford Coppola, fue en un cine viejo de Avenida de Mayo. Creo que fui con un amigo de la facultad. Me gustó mucho. Después vi las dos primeras películas de la saga infinidad de veces, en videos, en el cable, en donde sea. Vi la tercera también en el cine, pero ésta no me gustó tanto. La primera y la segunda son geniales. Cuando me junto con amigos y la conversación de sobremesa termina en estas películas, invariablemente me doy cuenta de que me gustan casi todas las escenas. Es extraño. No encuentro –como en algunas novelas– páginas de transición, partes que podría acelerar con el control remoto. No. Cada escena de las dos primeras me parecen geniales. La fiesta con la que se abre el relato y cómo cada invitado va a ver a Don Corleone a su cuarto oscuro para pedirle favores, los fideos con tuco que preparan en el búnker mientras cocinan otros negocios, la visita de Robert Duvall a un mafioso en prisión para decirle –citando a los antiguos romanos– que va a tener que suicidarse o la tremenda cachetada de Michael Corleone a su mujer cuando ésta le dice que abortó o va a abortar –no me acuerdo– y la locura de James Caan, ese hermano mayor y terrible que termina cosido a balazos por no ponerse a pensar un poco, por no parar la marcha; todas esas escenas increíbles como la de Freddo pescando con su sobrino poco antes de ser asesinado por órdenes de su propio hermano. En fin, la sensación de que nacemos solos, morimos solos, pero en el medio está la familia, ese grupo extraño y a la vez familiar que nos sirve para que nos paremos en el mundo pero que después, si no le ponemos cierto coto, nos puede terminar devorando.

No recuerdo cuándo vi por primera vez a mi padrino Bruno. Como la presencia del Yo, para mí siempre estuvo conmigo. Incluso hoy que, como dirían los alquimistas, abandonó la forma física, él sigue teniendo en mi vida mucha más presencia que algunas personas vivas con las que me cruzo y trato.

Bruno Edgardo Vigano nació en Italia, en Meda, un pueblo cercano de la ciudad de Milán. Si uno llega a Milán, se toma un tren y en pocas estaciones se llega a Meda. Es una ciudad pequeña, de construcción

medieval. Yo hice ese camino hace ya mucho tiempo y lo llamé a mi padrino desde un teléfono público de la estación. Él se fue de ahí a los 30 años y nunca volvió. Dejó a sus padres y a una hermana. Todos murieron después, mientras él vivía con nosotros. Nunca supimos por qué no quiso volver. Era una de sus muchas y misteriosas decisiones, esas que se toman encerrado en una pieza, lejos de los demás.

Mi padrino estudió Bellas Artes, era profesor de dibujo y siguió el oficio de tallista, con el que se destacó por su talento: es decir, trabajaba la madera, la movía a su antojo, la hacía hacer lo que él quería. Estuvo en la Segunda Guerra Mundial y cayó prisionero de los americanos justo antes de que lo mandaran a África, lo que parece ser que lo salvó. Siempre que me hablaba de la guerra, me la contaba con entusiasmo, como si hubiera sido algo intenso y edificante para él. Me contó que tenía un perro que lo seguía para todas partes, que este perro era "el perro de Bruno" y que todos los soldados lo querían y le daban de comer. Creo que por eso yo amo a los perros. Me habló de las latas de comida que le daban en el campamento, de los amigos que pelearon con él y de cómo, una tarde de calor, unos obreros sicilianos le enseñaron a preparar una ensalada hecha con roquefort, sardina, tomate y cebolla, cosa que él hacía en mi casa en los veranos y que a nosotros nos parecía deliciosa. Pero después de su muerte, cuando me puse a averiguar, descubrí que su guerra no había sido tan luminosa como él me la contaba. De hecho, su batallón había estado en el sitio de Nápoles, donde la gente moría como moscas, y él tuvo que defender un edificio a lo largo de varias semanas. Nápoles era una ciudad destruida, donde había peste y la gente se mataba entre sí por un pedazo de pan.

De manera que la leyenda familiar dice que mi padrino llegó a Buenos Aires para tomar la dirección artística de una fábrica de muebles, que en esa fábrica trabajaba mi viejo y que rápidamente se hicieron muy amigos. Tanto, que mi papá lo invitó a vivir a su casa para que dejara la pensión en la que dormía en el barrio de Flores. Mi padrino era un hombre hermoso, parecido a Ives Montand y, según mi viejo, muy mujeriego. Tenía unas manos gruesas de tanto pegarle a los fierros con los que tallaba la madera. Hay una foto que le sacó mi hermano Juan, y que yo tengo en la repisa, donde las manos se ven en primer plano, él está en la terraza de la casa de mi viejo con una toalla al hombro y a punto de afeitarse. A mí

me encantaba ver afeitarse a mi padrino. Preparaba el jabón y la brocha en una pequeña olla de metal y después se rasuraba mirándose en un espejo que colgaba en un rincón de su taller. El taller, que le construyó mi papá en el medio de uno de los dos inmensos patios de mi casa, era un lugar extraordinario, repleto de bocetos de muebles en cartón, dos bancos de carpintero y herramientas de todo tipo. Tenía dos largos tubos de neón que usaba cuando se quedaba a trabajar hasta tarde o que prendía cuando el invierno acortaba los días. Mi padrino también era fanático de la radio. Recuerdo despertarme y escuchar la radio en su taller, bajar de mi pieza y, después de lavarme, ir a sentarme para charlar con él. En una época me fanaticé con Uri Geller, un yanqui que decía que podía doblar los tenedores con sólo mirarlos, con el poder de su mente. Le dije a mi padrino que yo también podía hacer eso, que había descubierto ese poder y le llevé un tenedor doblado. Me dijo que no lo comentara mucho, que esos poderes no le gustaban a la gente. A veces íbamos al cine. Me llevó a ver *Bambi, Recuerdos del futuro* y alguna película de James Bond. Le gustaba explicarme que sin duda había vida en otros planetas y también me relataba la fábula de Jesús, pero como si fuera una novela de ciencia ficción. La relación que yo tuve con él, él la tuvo con su abuelo. Un día, durante la guerra, su abuelo se le apareció en un sueño y le dijo que corriera. Mi padrino se despertó y salió corriendo del cuarto donde dormía. A los minutos, una bomba cayó ahí y destruyó todo. El abuelo también había aparecido en un sueño de su madre, cuando la guerra estaba finalizando y ella no sabía nada de sus dos hijos, Ezio y Bruno. El abuelo –en el sueño– se estaba vistiendo con traje y corbata. La madre le preguntó por qué y él le dijo que era para recibir a los muchachos que volvían. Ya despierta, esa tarde, la mujer escuchó en la radio que los dos estaban vivos, desmovilizados, y regresando a casa.

En la vida nos tocan seres oscuros y luminosos, aprendemos de los dos. Mi padrino fue un ser luminoso, que nunca se quejaba por nada y que vivió casi 90 años sin padecer ninguna enfermedad. No le recuerdo ni una gripe. Saltaba la soga en la terraza hasta los setenta años sin problemas y le gustaba tomar sol en una reposera que mi papá le regaló. Como solía decir mi viejo, vivió más años de argentino que de italiano. Una vez le pasé unos poemas en italiano de Pavese, para que mirara mis traducciones, pero me devolvió el libro diciéndome que no recordaba

bien el idioma, que lo había perdido. A pesar de elegir vivir con nuestra familia –una familia grande, como ya no abundan, compuesta de tres hijos, una tía, mi primo y mis padres–, él era un solitario. Almorzaba siempre con nosotros pero salía todas las noches. Tuvo, según mi viejo, un gran amor, una muchacha judía cuyos padres impidieron que la siguiera viendo. De hecho, una noche en que la estaba esperando en una esquina de Villa Crespo, se le acercaron varios hombres, lo rodearon y le tajearon la ropa con gillettes, como advertencia.

Mi padrino fue técnicamente mi padrino en mi bautismo religioso. Mis hermanos tuvieron otros padrinos pero los olvidaron rápido. Para ellos, mi padrino era su padrino. Mis amigos del barrio, que casi vivían en mi casa, no le decían Bruno, le decían "padrino". Así que el tema del padrinazgo no era una cosa que yo iba a tomar a la ligera. La primera ocasión de ponerme a prueba llegó, de manera inesperada, cuando trabajaba en un diario. El Mono, un gran amigo, había tenido un hijo, y él y su mujer estaban muy entusiasmados con la criatura. El Mono se sentaba en el escritorio que estaba frente al mío. Tenía el pelo largo, rubio, muy fino, cortado tipo beatle. Escribía con un pucho en la boca. A veces se volvía loco cuando las cosas no le salían y le pegaba trompadas a la computadora y tiraba todo lo que tenía sobre el escritorio. Cuando nos prohibieron fumar en el diario, lo hacía en los pasillos, apoyando la pierna derecha contra la pared, como una garza en el agua. Un día me dijo que quería que yo fuera el padrino de su hijo. El Mono tenía muchos amigos más antiguos que yo y me llamó la atención que él y su mujer me eligieran a mí. Le agradecí emocionado pero confieso que no sabía bien qué hacer. ¿Qué hace un padrino cuando no vive en la misma casa que su ahijado? Recuerdo que me agendé el día del cumpleaños del chico y que metódicamente le llevaba un regalo que compraba, después de darle muchas vueltas, en una juguetería de la calle Belgrano. Pero no lo veía seguido y no lo sacaba a pasear y no llamaba para hablar con él por teléfono. No teníamos relación de ningún tipo. Una tarde el Mono me citó en el bar de la esquina del diario y me dijo que me liberaba de la carga del padrinazgo. Por lo general, cuando pregunto sobre esta práctica, la gente me dice que no se suele quitar el padrinazgo, que más bien se olvida, se deja apagar. Pero el Mono, por mi impericia, me lo quitó.

La tercera oportunidad llegó varios años después. Yo había ido a un colegio a dar unas charlas sobre poesía y uno de los alumnos terminó siendo, con el tiempo, un gran amigo. Santiago Vega, conocido como Washington Cucurto en la literatura argentina, se casó y tuvo dos hijos, Baltasar y Morena. Cuando nació Baltasar, él y su mujer, Zunilda, quisieron que yo fuera su padrino. Estaba otra vez encerrado con un solo juguete. Pero acá la cosa se precipitó porque a Santiago le salió una beca en Alemania por un año y, antes de irse, me dijo: "El nene queda en tus manos". Me acuerdo del primer día que lo fui a buscar. Baltasar tendría cinco años y yo una pesadez en el ánimo demoledora. Como cuando tuve que dar mi primer taller literario, no sabía qué hacer, me sentía abrumado. Y con todo un largo domingo por delante. Fuimos a almorzar, paseamos por la plaza, le compré unos juguetes que me pidió y terminamos comiendo helados ya bien entrada la noche. De a poco, sin que me diera cuenta, empecé a tener una relación con el nenito. Cuando no lo veía lo extrañaba y después de pasar todo un día con él me sentía como si hubiera estado en un spa. O haciendo meditación. Baltasar me hacía olvidar mis cosas. Trabajaba contra mi egoísmo. Yo lo tenía que cuidar, como me había cuidado mi padrino a mí. Pero también podía cuidarlo y disfrutar de ir de la mano, de sus charlas extrañas, de la misteriosa deriva infantil. Creo que si no hubiese sido por la relación que tuve y tengo con Baltasar, jamás me hubiera animado a tener hijos. Él no me llama por mi nombre, me dice Padrino. Baltasar me eligió y me creó. Y le dio a mis días una alegría inusual, desconocida para mí hasta ese entonces. Me preparó, también, para afrontar la muerte de mi padrino.

Una tarde, de golpe, mi padrino se empezó a sentir mal. Algo muy inusual en él. Como nunca había estado enfermo, tampoco tenía obra social y ningún tipo de medicina prepaga. Era un estoico. Lo acompañé a un hospital que quedaba a un par de cuadras de la casa de mi viejo y lo internaron por algunos días. Lo sacamos de ese hospital y lo llevamos a otro que quedaba en el Parque Centenario. Iba a regañadientes porque no le gustaban los médicos ni estar lejos de sus cosas. Los síntomas eran de una gastritis violenta pero en los análisis también le había salido leucemia. ¿De qué muere en realidad la gente? No sé. Al final conseguimos que volviera a su pieza en la casa de mi viejo y lo monitoreábamos entre

todos y con enfermeras. Una tarde subí a su pieza y me senté al lado de su cama. Salvo el cuerpo, que sufría, su mente era impecable. Como dicen los japoneses, sólo el reflejo de la luna en el agua. "Padrino", le dije, "quiero que sepas que te quiero más que a nadie en el mundo. Te quiero más que a mis padres y nunca te voy a olvidar". Yo y mi padrino habíamos tenido a lo largo de nuestras vidas muchas charlas metafísicas, para llamarlas de alguna manera. Sobre el espiritismo, sobre la posibilidad de vida en Marte y sobre la posibilidad de trascender la muerte. Una vez me llevó al Museo de Ciencias Naturales y me hizo tocar un pedazo de asteroide. "Fabito", me dijo, "esto estuvo en el espacio". El día que le declaré mi amor incondicional, lagrimeó un poco y me abrazó. Después me dijo que había estado recordando el ruido que hacían los autos que corrían en el autódromo de Monza. Mi padrino murió una madrugada y yo estaba a su lado. Esa noche, mi viejo me llamó porque la cosa se estaba poniendo fea y salimos –a las cuatro de la mañana– en un taxi, con mi mujer, rumbo a su casa. Ni bien el taxi arrancó, hubo un apagón profundo en toda la zona y el chofer detuvo el coche. "Qué peligro", dijo. Fueron unos minutos en los que estuvimos suspendidos y enseguida volvió la luz. El taxi aceleró. Fiel a las enseñanzas, tomé ese apagón como una premonición. Le dije a Guadalupe al oído: hoy va a morir mi padrino.

Publicado en *La supremacía Tolstoi y otros ensayos al tuntún*, Emecé, 2013.

Rumble Fish: LA CANTINELA ETERNA DE LOS MITOS

Para mis hermanos

Teníamos un rito con mis viejos. Cuando me empecé a poner grande, y ya no festejaba mi cumpleaños en casa, salíamos los tres juntos y solos (sin mis hermanos, sin nadie) a algún lugar que yo eligiera. El último cumpleaños que festejamos de esta manera fue el de mis 23. Yo había vuelto de un viaje de dos años y estaba contento de estar con ellos otra vez. Me empeciné en que fuéramos a ver *Rumble Fish*, la película de Coppola que en ese entonces daban en un cine de la calle Esmeralda y que era promocionada como una de aventuras juveniles con los galancitos yanquis del momento. *La ley de la calle* era el subtítulo en español. Ya la había visto, a la semana exacta de mi regreso sin gloria. Y sabía que no era una película simple de aventuras juveniles. De hecho, creo que nunca antes había salido del cine tan perturbado. *Rumble Fish* contaba una historia lineal, de cabo a rabo y sin complicaciones. Pero también respiraba de fondo un arsenal misterioso (como en los grandes relatos de H. P. Lovecraft) que, de alguna manera, Coppola había logrado sintetizar en sonido, imagen y texto. Cada fotograma de *Rumble Fish* tenía una ontología que lo verticalizaba. Trabajaba, para decirlo en términos de brujería, sobre el nagual y no tanto sobre el tonal[1]. Desde entonces, volví a ver este largo y oscuro poema un montón de veces.

Mi papá se durmió por la mitad. Mi mamá se angustió y me recriminó que la llevara a ver cosas donde terminaba todo mal. Lo cierto es que durante su corta vida ella y yo pocas veces llegamos a entendernos.

¿Por qué quería que mis viejos vieran esa dichosa película?

Creo que porque *Rumble Fish* surge del territorio de los sueños (donde ahora mora mi madre). Creo también que, si se tratara sólo de una película, la cosa no pasaría de un comentario al margen. Pero *Rumble Fish* es un poema que infecta el cuerpo de una película para traernos noticias del mundo sumergido. El mundo del que estamos hechos tanto los padres como los hijos (del que no se puede escapar), pero al que, en

1 Véase Carlos Castaneda, *Relatos de poder*, "La explicación de los brujos".

algún momento de nuestra educación, perdemos de vista. La religión se institucionalizó mientras estábamos despiertos, pero se creó mientras soñábamos.

Como todo gran poema, *Rumble Fish* no está terminada. Está siempre por hacerse cada vez que alguien se le acerca (a este tipo de películas uno no se las pone a ver, se les acerca como si se tratara de un animal numinoso). Ya dije que la vi a lo largo de los años, en diferentes momentos (años buenos, años malos, años insípidos) y siempre me produjo algo diferente. Tal vez por eso sea un clásico, es decir, una obra que de alguna manera establece ella misma los parámetros sobre los que va a ser percibida. No depende de ninguna coyuntura y su materia esencial no tiene fecha de vencimiento. Como le replicó Eugenio Montale a Pasolini, cuando éste lo acusó de burgués porque le cantaba al paso del tiempo en vez de reflejar las injusticias sociales: "Querido Malvolio, no hay que cambiar lo esencial por lo transitorio". Sin duda hay injusticias sociales. Pero también hay injusticias esenciales. En un momento central del filme, Rusty James (Matt Dillon), después de recibir una golpiza, le dice a su hermano (Mickey Rourke) con tono de lamento: "Quiero volver a casa". Pedido que los gnósticos antiguos hicieron hace millones de años y por el cual, entre otras cosas, fueron perseguidos hasta el exterminio.

Lo cierto es que el camino a casa nunca estuvo bien señalizado. Para encontrarlo, parecería decir *Rumble Fish*, hay que desprenderse de los afectos y no dejarse atrapar por el mundo convencional de la vida ordinaria (el hermano mayor debe abandonar al menor sacrificándose para que este reviva, según la cantinela eterna de los mitos). Aunque volverse inaccesible y nómade, como el chico de la moto que encarna Rourke, es una tarea de impecabilidad titánica.

Dijo el padrino Francis: "*Rumble Fish* es una especie de novela existencial para jóvenes. Su tema dice que es necesario abandonar a las personas que se ama si se quiere sobrevivir. Y su héroe es un muchacho que idolatra a su hermano mayor. Mi idea fue hacer un film de vanguardia para adolescentes, cosa que prácticamente no existe. En música se puede hacer, se sabe que los jóvenes tienen un oído que acepta la innovación y la complejidad. Pero no se intenta hacerlo nunca en cine".

Coppola venía de fundirse la cabeza y el bolsillo con *Apocalypse Now* y entonces prefirió trabajar estilísticamente sobre una película de bajo

presupuesto y con actores jóvenes (Rourke, Dillon, Chris Penn, Nicolas Cage, Diane Lane, Larry Fishburne). De la patriada de Vietnam sólo trajo a Dennis Hopper[2], quien interpretaba al padre borrachín de los hermanos. Tom Waits[3] tenía un papel corto pero inolvidable y Sofía Coppola hacía de una nenita molesta (aún hoy sigue haciendo el mismo papel). Fue filmada en Tulsa –donde simultáneamente también se rodó *The Outsiders*– y cuando finalmente se estrenó, los críticos la molieron a palos. Gran parte del público se durmió como mi viejo en las salas y fue un fracaso comercial para Zoetrope.

Para contar de qué va *Rumble Fish* es necesario poner por delante de los enunciados la palabra "parece". La película de Coppola parece una película sobre pandillas similar a las de James Dean. Parece un homenaje del director de *El Padrino* a este subgénero conocido como melodrama juvenil. También parece la historia de iniciación de un adolescente tratando de recorrer los caminos del héroe según los trazó Joseph Campbell. La novela juvenil de Susan Eloise Hinton sobre la que está basada la película es sencilla y de poco vuelo. Pero bajo la relectura de Coppola se vuelve algo serio. Como suele suceder con la obra de Kafka, al filme se lo puede interpretar desde diferentes ángulos. El psicoanalítico, marxista, estructuralista, etc. Slavoj Žižek también se podría hacer una panzada lacaniana con *Rumble Fish*. Sin embargo, creo que el valor esencial del poema de Coppola está en su zona de ininterpretabilidad. Para empezar, a pesar de estar cruzada todo el tiempo por relojes y de que uno de sus personajes (Benny) reflexiona sobre el paso de aquel, la época en que transcurre la historia no es fechable. Sólo Rusty James hace alusión en un momento a los Beach Boys. Cada escena está unida por imágenes aceleradas de la ciudad o del paso de las nubes en un cielo extraño. Las sombras de las escaleras se acortan o se alargan en un alarde impresionista cuya partitura extraordinaria es la música de Stewart Copeland. Las siluetas de los personajes también aparecen en sombras precediéndolos, como si se tratara de una gran alegoría de las cavernas. Y todo está rodeado

2 Coppola parece decir que si a Hopper no lo mataban en el final de *Busco mi destino*, el destino que iba a encontrar era el de un abogado borracho que vive del seguro social. Fin de la contracultura.

3 Esta película también tiene la particularidad de que Tom Waits no hace de Tom Waits, como en muchas otras películas malísimas.

por un humo blanco de origen desconocido. Pero es claro que no es el humo de hielo seco que antecede la salida de las bandas de rock, más bien es la niebla de *Amarcord*, donde los hombres y las bestias se pierden.

Hace poco leí una reflexión de Bergman sobre Andrei Tarkovski: "Cuando el cine no es documento, es sueño. Por eso Tarkovski es el más grande de todos: se mueve con libertad absoluta en el mundo de los sueños". Es verdad. Voy a cometer la estupidez de enunciar una ley estrictamente personal: el cine que me impacta es ese que, en un movimiento mental spinoziano, intenta salirse del cine porque ahí sólo se puede aspirar a ganar algún festival y ocupar un lugar como jurado en otra futura fecha de otro bendito evento cinematográfico. Eso no tiene nada que ver con filmar poemas. En este sentido, *Solaris*, *El sacrificio*, *Stalker* o la grandiosa *La noche del cazador*, de Charles Laughton, trabajan en terrenos oníricos y son hermanas de *Rumble Fish*. Cuando se hace de día, trabajando, dale que dale, está el ruido metalúrgico de las asociaciones de los críticos, las fotocopiadoras de la cultura y el sistema de puntaje deportivo. Ya es común que un crítico cinematográfico vea una película en privado y después tenga que correr para publicar su reflexión contrarreembolso. También les pasa a los críticos de libros y de música. ¿Cómo puede ser que uno tenga lista en unas horas una crítica que tal vez tome unos veinte años en sedimentar en el espíritu para saber qué fue lo que vimos? Sabemos que existen estas demandas y que uno tiene que ganarse la vida, pero por lo menos podríamos dejar de tomarnos tan en serio. A veces escuché a críticos puntuando una película o largando la muletilla "escribí a favor" o "escribí en contra". Lo mismo pasa con los festivales: surge una irrefrenable ansiedad por tratar de consumir todo lo que nos ponen en el plato. Esto es la retórica de la industria, como la Feria del Libro y el Congreso de la Lengua. Pero filmar o percibir un poema no tiene nada que ver con esto.

Rumble Fish es una película de bajo presupuesto de Francis Ford Coppola. Es, probablemente, el punto más alto de este director y también del protagonista central: Mickey Rourke. Habla sobre la relación de dos hermanos encerrados en un barrio periférico, sin salida. Uno es casi un mito, tanto que no tiene nombre y su nombre es su función: el Motociclista. El otro quiere ser como él. La película está cargada de significación, con

símbolos a granel. Pero igual –y esto la hace fascinante– termina siendo inasible. Las paredes de las calles tienen tallados grafitis que dicen: *The Motorcicle Boy Reigns.* Los que tuvimos la desgracia o la suerte de crecer en un barrio, sabemos qué significa eso.

Publicado en *Ensayos bonsái*, Emecé, 2007.

El arte de la no espada

Daisetz T. Suzuki fue uno de los grandes difusores del zen en occidente. En un libro genial (*El zen y la cultura japonesa*) cuenta la historia de Bokuden, un samurai que practicaba el arte de la no espada. ¿Qué es el arte de la no espada? Para definirlo Suzuki narra esta historia que yo voy a abreviar. En un bote, cruzando un inmenso lago, iban varios pasajeros y entre ellos dos samurais, los cuales se reconocían mutuamente por las largas espadas que llevaban. Uno era Bokuden, el otro era un samurai –para decirlo de alguna manera– medio fanfarrón. Rápidamente el samurai fanfarrón lo retó a pelear a Bokuden para demostrar quién de los dos era mejor en su arte. Pero Bokuden le dijo que no podía pelear porque practicaba el arte de la no espada. El samurai fanfarrón se enloqueció pensando que le estaba tomando el pelo delante de los demás pasajeros y redobló su deseo de pelear. Al final Bokuden accedió y le dijo al barquero que se acercara a la costa con el bote. Cuando ya estaban a unos pasos de la arena –con los pasajeros tensos ante la inminente pelea de los dos samurais– Bokuden invitó al samurai fanfarrón a que bajara a la playa, cosa que este hizo saltando aparatosamente del barco y sacando a la vez su inmensa espada. Bokuden ni se inmutó y, sin bajar del barco, le pidió el remo al barquero, lo apoyó contra la arena y empujó de nuevo el barco hacia el centro del lago, con gran precisión y fuerza. El samurai fanfarrón se quedó de piedra, viendo cómo la embarcación, con su rival y los pasajeros, se alejaba. "Este es el arte de la no espada", le gritó Bokuden.

Hace unas semanas la legislatura porteña declaró Personalidad Destacada del Deporte de la Ciudad al sensei Mitsuo Inoue. Inoue, desde los años setenta, viene practicando en nuestro país el arte de la no espada, es decir, el Karate do. Cuando él llegó de Japón era poco lo que se conocía de este arte marcial en nuestro país. E Inoue lo recorrió de punta a punta formando maestros que hoy lo han ramificado. Yo pertenezco a la rama de los karatecas *outlet*, pero tengo la suerte de practicarlo en el dojo con sensei Inoue. Supongo que son múltiples los motivos por los cuales uno va a hacer karate. Algunos, porque creen que pueden sentirse más seguros, otros, para adquirir cierta disciplina o –quizá, los hay de

todas las clases– para imitar los golpes y los saltos de Neo en alguna de las Matrix, como el samurai fanfarrón. En el libro citado de Suzuki, éste dice que: "Cuando se les escapa la gallina o un perro, saben que deben ir a buscarlo, pero cuando dejan ir la mente no saben que también deben buscarla". Yo fui a karate para que mi mente no se me escape, para no estar pensando constantemente en una larga vida y terminar en la ignominia, para parar el diálogo interno, la máquina de pensar en Gladys y para lograr ser humilde, aprender un nuevo idioma, empobrecerme y habituarme a estar en estado de eterno principiante. El cinturón negro es una convención del karate actual. Antes, el cinturón se ponía negro de tanto usarlo, pero debajo de esa oscuridad trabajosa estaba el blanco, lo que significa pureza y principio. Una vez sensei Inoue paró una clase porque una karateca estaba haciendo karate con cara de dolor, como impostando la fiereza. Él le dijo: "Por qué hace karate así. El karate es alegría, uno tiene que estar contento cuando lo hace". Creo que uno identifica a un maestro apenas lo ve, es algo que se aprende de manera intuitiva y no racional. Creo que lo más difícil para llegar a convertirse en maestro es lograr cierta liquidez alquímica que haga que el maestro –con la velocidad que cambia la luz de giro– se convierta en alumno constantemente. Mitsuo Inoue es un gran maestro.

Cuando estoy corriendo en el dojo, una vez más, en el momento previo a tomar la clase, siento la seguridad de estar en el lugar indicado, haciendo lo correcto para mi espíritu. A lo largo de mi vida, muchas veces, estuve perdiendo el tiempo. Tomando opciones que no me interesaban y hablando y sosteniendo cosas en las que no creía. Cuando hago karate, cuando sólo pienso en los movimientos que se requieren para un kata, o en cómo dejar llevar la respiración acompañando el golpe, siento que, como escribió T. S. Eliot, el tiempo pasado y el tiempo presente, tal vez ambos estén en el tiempo futuro.

El sensei Gichin Funakoshi fue el que unificó los golpes y katas del karate do. Era poeta. Escribió este poema: "En las islas del mar del sur/ es transmitido un exquisito arte./ Este es el karate/ Para mi gran pesar/ el arte ha declinado/ y su transmisión es dudosa. ¿Quién podrá emprender la/ monumental tarea de restauración/ y renacimiento?/ Yo debo encargarme de esta tarea./¿Quién podrá si yo no lo hiciera?/ Lo prometo solemnemente al cielo azul".

Cuando uno empieza a practicar y a rendir cinturones, el dojo le entrega una libreta bordó que tiene los 20 consejos para el practicante de sensei Funakoshi. Estos consejos poseen la particularidad de servir para todo. Como para escribir. Tomemos el número seis: "El desarrollo espiritual es supremo, las habilidades técnicas son meramente medios para llegar al fin". O el siete: "El infortunio nace de la pereza". O el nueve: "El karate es un entrenamiento de toda la vida". Y el genial número veinte, sobre todo porque me es difícil definir con exactitud qué quiere decir: "Idee en todo momento, idee siempre". Este consejo final va y viene en mi cabeza. Nunca termina de definirse, es como un sueño que no logra ser interpretado del todo pero que produce sensaciones concretas en la vida diaria. Idee en todo momento, idee siempre.

Publicado en *La supremacía Tolstoi y otros ensayos al tuntún*, Emecé, 2013.

Rita y Bertoni

El otro día, escuchando hablar a Daniel Bertoni en un documental sobre el Mundial 78 –un documental crítico sobre la utilización del fútbol para ocultar una masacre– me vino a la cabeza la frase de Spinoza: "¿Por qué los hombres luchan por su opresión como si se tratara de su libertad?". Spinoza supo contestar con su vida a esa pregunta: se negó a hacerse cargo de una cátedra de filosofía en la Universidad de Heidelberg y rechazó además el dinero mensual que el rey de Francia le ofrecía a cambio de que le dedicara uno de sus textos. Spinoza pensaba y escribía, y para poder hacerlo sin interrupciones no se dejaba seducir por boludeces. Trabajaba puliendo lentes y con eso le bastaba. Tenía una idea central para mantenerse alejado del poder: creía que quienes mandan son impotentes que encuentran una alegría compensatoria construyendo su poder sobre la tristeza de otros.

¿Pero qué decía Bertoni? Cuando le preguntaron si se sentía afectado por haber ganado un Mundial organizado por la dictadura militar, contestó: "Yo hacía las paredes con Luque y Kempes, no con Videla y Massera". Lo cual era cierto. Dentro del juego, dentro del perímetro de la cancha, no había militares, pero el cemento con el que se construían sus paredes estaba pagado por el Proceso de Reorganización Nacional. De modo que Bertoni –y muchos otros– a la hora de enfrentarse con los hechos políticos –con la vida diaria de ese momento– sólo elegían ser futbolistas: hamsters corriendo en sus rueditas en la pecera de vidrio que les construyó el EAM, la Escuela de Aviación Militar.

Y una idea, así al tuntún, me llevó a otra. La noche anterior al documental del Mundial, había estado leyendo un ensayo que publicó Marcelo Cohen en su revista *Otra Parte,* donde da cuenta de un posible mapa de la literatura argentina actual y cita, en el párrafo del comienzo –posiblemente como disparador de su texto–, la polémica que instaló el libro de Damián Tabarovsky *Literatura de izquierda* en un suplemento literario. Así que leí a Cohen y después leí el libro de Tabarovsky.

El ensayo de Cohen tiene la particularidad de dividir en *tuppers*, para guardar en el *freezer* y comerlos cuando se pueda, a determinados escritores

que divide en determinadas categorías: prosa de estado, hiperliteratura, infraliteratura, afroliteratura, etc. El ensayo, escrito en una prosa florida y seductora –Cohen es un maestro de la lengua–, abunda en tecniquerías y párrafos que parecen aniquilarse en sí mismos a medida que se los lee. Suele pasar hasta en las peores familias. Cuando un gran escritor no tiene nada que decir, se enamora de su facilidad y se saca los tapones de los oídos para dejarse llevar por el canto de las sirenas. Pero en las noches argentinas, lo que se escucha ahora son las sirenas de los patrulleros. Cohen, al igual que Bertoni, hace su trabajo dentro de la literatura. Es un escritor. Tal vez un Gran Escritor. De hecho, su último libro dice en el cinturón de castidad que le puso la editorial: la última novela del mejor escritor argentino. ¿Y qué puede decir un Gran Escritor Argentino? Cosas de un Gran Escritor Argentino. Su texto es un paneo metafísico por un panorama donde la escritura es sometida a un ordenamiento para tranquilidad de todos (prosa de estado, híper, infra, etc.), mientras el gran ojo en el cielo, el ojo del demiurgo las contempla y ordena en su cerebro argentino cargado de terrores. Hay algo en Cohen, a la hora de dividir a los escritores en castas, de funcionario de aduana de los Estados Unidos. Éste pasa, éste es un poco sospechoso, éste tiene un turbante. Todo esto aderezado con una seriedad que envidiaría el mismísimo Ernesto Sabato. Freud se preguntaría: ¿por qué este hombre está haciendo esto? Lacan, en cambio, diría: ¿para quién lo está haciendo?

El libro de Tabarovsky me pareció notable por varias razones. Primero, porque nunca me reí tanto leyendo un libro de crítica. Uno de los programas que se planteó César Aira lo concretó Tabarovsky: escribir un chiste. Un chiste muy bueno es *Literatura de izquierda*. De esos que uno memoriza y que corre a contarles a sus amigos en la primera sobremesa que encuentra (de hecho, yo hice eso con el libro de Tabarovsky, se lo recomendé a todo el mundo). Hay algo en la prosa de *Literatura de izquierda* que lo vuelve liviano, aunque plantee un combate –de un lado, los escritores del mercado, los que hacen bien los deberes o los que quieren ser famosos, estrellas de rock, etc.; y del otro, los que no escriben para nadie, los escritores sin público–. Tabarovsky, a diferencia de Cohen, es honesto: ya que va a entrar a diseccionar, pone nombres y apellidos y no se esconde en categorías para no malquistarse con nadie. Pone en primer plano la dudosa categoría del gusto. Gelman diría: "¡Hurra, al fin nadie

es inocente!". Igual, los nombres que el autor distribuye en uno y otro bando no me parecen importantes para la discusión –simplemente, son los que le gustan y los que no–. Lo más interesante es que tanto Tabarovsky como Cohen siguen hablando de literatura, aunque el primero pareciera querer llegar –vía Deleuze– hacia una desintegración, el punto de fuga que la conecte con la vida. Un-más-allá-de-Bertoni.

Sin embargo, hay algo de la crítica de Tabarovsky, a la manera de escribir de los escritores que él denomina serios, es decir, los que no "enloquecen" el lenguaje y se afirman en modelos clásicos, que no me parece productiva. No veo que haya que estar en contra de ningún escritor, en contra de ninguna forma narrativa, en contra de ninguna manera de venderse como escritor. Se les puede robar a todos, se puede aprender de todos. En su casita de Aberdeen, donde vivía de manera muy pobre, Kurt Cobain tenía muchas mascotas. Había, entre otros, un conejo y un gato. El gato se empeñaba en fornicar con el conejo. A Cobain le causaba risa imaginarse qué podría salir de esa unión. A mí también. Esa manera de purificar la escritura, de conseguir que el galgo salga con las orejas ornamentales y que no haya que cortárselas, no conduce a *nothing*. Se termina replicando el modelo que se quiere atacar. Imaginémoslo: una mañana nos despertamos y estamos rodeados por superescritores de vanguardia, que le hacen trampas a la lengua, que escriben de atrás para adelante, que se citan mutuamente y se reproducen en antologías incomprensibles. Que logran que, al lado de ellos, Beckett parezca Tinelli.

Tanto el periodismo como la academia necesitan clasificar, ordenar, digerir y escupir por el recto los excrementos. El excremento es la literatura. Y nuestros problemas empezaron cuando nos vimos obligados a esconder la mierda. Ahí entramos en la cultura, las retrospectivas, Kuitca en el Malba, las mesas redondas, las ferias del libro, los suplementos de cultura, etc. La literatura es una imagen de pensamiento que nos impide escribir. Es un cliché dentro del mundo de los clichés. Y como cliché sólo sirve para detener, estancar, enfermar. Para Tabarovsky, un escritor de izquierda es un escritor sin público. Pero ahí sigue la engañosa dualidad culposa del progresismo. Algo de lo que carece, por ejemplo, el peronismo. La derecha sabe lo que tiene que hacer con el poder. El progresismo ambiciona el poder pero utiliza cosméticos para que se le note poco. Y lo cierto es que uno escribe con alguien, en el medio de todos, cruzándose

con estéticas y propuestas diferentes, ampliando su paleta de colores, se escribe inspirado por los que no escriben y sólo narran de manera oral, como en el sermón de la montaña. En cada bar, oficina, dormitorio o plaza, hay alguien relatando el gran sermón de la montaña, sólo hay que tener el oído atento y el estado de atención para hacerse escribir. Somos narraciones de la vida. Cuando el relato se estanca, nos enfermamos y morimos.

Siempre, en vez de Duchamp, Duchant. Y como le dijo Alí a Frazier después de una mutua golpiza descomunal: "Joe, ¡ahora somos libres!".

***

Hace poco se me rompió un zapato. No recordaba que existiera un zapatero cerca de mi casa. Igual salí a buscar uno. A las dos cuadras lo encontré. La zapatería era increíble. Había olor a cuero, la estufa estaba prendida y el cono de luz de la mesa de trabajo del zapatero inundaba todo con su calidez. El hombre tendría unos sesenta años y me dijo que estaba en esa cuadra desde hacía veinte, que había visto crecer a muchos de los chicos del barrio. Me llamó la atención que nunca hubiera notado el negocio –pese a pasar seguido por ahí– hasta que lo necesité. Me di cuenta de que el que hace bien su trabajo es invisible. Que no tiene que salir a buscar a nadie porque el que lo necesita llega. En la cultura de la exposición, la invisibilidad es un don.

En estos precisos momentos hay un escritor sin público de verdad. Se llama David Jerome Salinger. Según dicen, se pone un overol y dedica gran parte de sus mañanas a escribir historias de la familia Glass. Tiene ya cuatro libros en una caja fuerte. Está escribiendo una hagiografía.

***

Cuando Kurt Cobain alcanzó el nirvana y se pegó un tiro, su mejor amigo y compañero de grupo leyó esto en su funeral: "Kurt tenía una ética arraigada en el pensamiento propio del punk rock: ningún grupo es especial, ningún músico es el rey. Si tenés una guitarra y mucha alma, meté ruido y tomátelo en serio, porque sos una súper estrella. Tocá los tonos y los ritmos que son universales para toda la humanidad. La mú-

sica. Vamos, utilizá la guitarra de tambor, descubrí un ritmo y dejá fluir tu corazón. Kurt nos hablaba al nivel del corazón".

Dos sugerencias de las artes marciales.

Uno. No pasarse la vida quejándose de que el suplemento x es el verdugo de la lengua, que no te publica, que siempre publica a otros, etc. Hacer el medio que uno necesite para lo que se quiera decir. Y en vez de utilizar una retórica de rechazo –yo ahí no publico porque etcétera, etcétera–, aplicar la lógica del yudo: utilizar la fuerza del más fuerte. Hacerles trampas a los medios, utilizar su poder industrial de difusión para traficar información. Saber que estás en la Matrix, pero intentar que te sea funcional. ¡Nada de lloriqueos! Ya repetimos hasta el cansancio lo que dijo Rolando de hacerle trampas a la lengua, y lo que dijo Marcelo y sampleó Deleuze de que el escritor crea un lenguaje propio dentro de un lenguaje. Creemos los medios, utilicemos los medios que ya están, abandonemos esa estupidez de que alguien nos está haciendo algo, de que somos víctimas de la Prosa de Estado. Nadie le hace nada a nadie. O como le decía Don Juan a Castaneda: nadie le hace nada a un guerrero.

***

No le pidamos peras al olmo: El Papa no puede aprobar el aborto porque es el gerente de contenidos de la Iglesia Católica y labura de eso.

***

Dos. El kata es una combinación de posturas del karate de defensa y ataque. Es meditación en movimiento. Yo sé hacer dos. La Heian Shodan y la Heian Nidan. Me gusta eso, parecen servir para atacar y defenderse pero en la práctica sirven para meditar. Yo me armé un kata literario: está compuesta por estos manifiestos a los que veo como movimientos para meditar y crecer, para producir vida.

1) La carta a la dictadura militar de Rodolfo Walsh.
2) "El escritor argentino y la tradición", de Borges.
3) El prólogo de Gombrowicz a la edición del *Ferdydurke* argentino.
4) El prólogo a *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt.

En karate existen muchos katas, creo que cada uno, a lo largo de su vida, debería armar los que se le canten.

***

Con la primavera llegó a mi vida un regalo de Dios que se llama Rita. Tiene tres meses. La otra noche estábamos en el parque y se puso a cavar un pozo, lo hacía con un convencimiento milenario, lo hacía con el corazón de la especie. De esa manera me gustaría escribir.

Publicado en *Ensayos bonsái*, Emecé, 2007.

Lovely Rita

Todos los problemas surgen cuando uno tiene que abandonar su habitación, escribió Pascal. En Japón algunos adolescentes tomaron esto al pie de la letra y se encerraron en sus cuartos rodeados por la computadora, libros, comics y otros objetos personales. Cierran su habitación con llave y vegetan como un malvón artificial. A estos fóbicos se los llama hikikomori. Sin llegar a estos extremos, yo formé parte de un grupo social que –aún relacionándose intensamente– tenía algo de estar encerrado. Son los hombres y mujeres de más de 40 años que, como diría Dante, se encuentran en el medio del camino de la vida, y cuyo eje principal de existencia es satisfacer los intereses "artísticos" que, a veces, no se diferencian de los de puro consumo. Porque es este tipo social un depredador letal de discos, libros, conciertos, fiestas, películas y restaurants. La mayoría de mis hermanos hikikomoris son críticos de rock o de cine. Y tienen en sus casas, almacenados, largos estantes repletos de música y films. Muchos de ellos creen que tener un twitter o estar en facebook es una forma de contacto social. Podrían formar parte del elenco de cualquier fábula de Woody Allen y tienen algo de ese personaje de John Cusak al que le encantaba hacer listas de canciones en la película *Alta fidelidad*. Son hikikomoris que salen de su cuarto, que van, como el caracol, con su pequeña mónada a cuestas. No soportan mucho los largos compromisos y cada día es una agenda abierta que debe cerrarse con eventos, películas, asados o lo que sea. A veces, por padres viejos o seres queridos enfermos, estos seres tienen que bajar a la vida y soportar la crueldad de la existencia. Pero esto los traumatiza en extremo y tratan de que suceda todo lo más rápido posible. ¿Cómo se sale de esta rueda del samsara individual? En mi caso fue teniendo un perro. Una perra, para ser más exacto. Se llama Rita, es una border collie adulta de seis años y cambió mi vida para siempre.

No sé qué tenía en mente Jesús cuando le lavó los pies a sus discípulos, pero a mí me pareció siempre un gesto genial. Uno de los actos supremos de humildad, que tuve que hacer ni bien empecé a salir a la

calle con Rita, fue levantar su caca. Con cuatro años de levantar la caca de Rita en las calles y parques, estuve preparado para limpiar los pañales de mi hija. Ya dije que Rita es una border collie. Hay diferentes tipos de border collies, que son perros de origen escocés, y que han ayudado durante años a los pastores con sus ovejas. El border collie es un perro de trabajo, intenso, muy inteligente –capta muchísimas palabras– y gran compañero. Me es difícil describir a Rita. Podría conformarme con decir que es mayormente de color negro, y que tiene un collar blanco en el cuello. Pero describir a Rita me parece improductivo. Rita no está en el lenguaje, toda descripción suya fracasa si no la vemos en vivo. Es como la poesía, que se puede reconocer, pero no definir.

La mayoría de las cosas que nos modifican para siempre surgen en la infancia. Yo vivía en una casa grande y en ella vivía mi padrino Bruno, un ser humano excepcional que me brindó amor puro, un tipo de combustible difícil de conseguir. Mientras combatió en la Segunda Guerra Mundial tuvo un perro. Era conocido como el perro de Bruno. Atravesó en su compañía una Nápoles devastada por la peste y el hambre. Y el perro nunca se le despegó, hasta que murió pisado por un tanque aliado. Mi padrino me contó que estuvo llorando toda una noche. También me habló de León, un perro que había tenido mi papá en su casa paterna y que mi padrino conoció. Me dijo que era un perro hermoso, de color marrón, y que, cuando el perro enfermó, mi abuelo tomó la cruel decisión de llevárselo lejos y abandonarlo. Algo similar hacen los esquimales cuando los ancianos se pasan de la raya con la edad, entonces se van de la tribu para que se los coma el oso. Pero León no murió y, tras cruzar media capital, un día apareció en casa de nuevo. Mi padrino le abrió la puerta y me dijo que sus ojos decían: qué me hicieron. Para mi padrino los perros eran hermanos nuestros y yo pienso lo mismo.

Muchos filósofos han notado que cuando intentamos hablar del tiempo en realidad hablamos del espacio. Con el perro, el tiempo y el espacio se mezclan. Rita, de cachorra, solía destruir el espacio donde vivíamos –un departamento de dos ambientes– mordiendo a su paso cables, enchufes, medias, zapatos, puertas, manijas de madera, etc. Y a la vez nos hacía organizar muy bien nuestro tiempo, de manera implacable. Los perros son

seres gregarios a los que no les gusta que los dejen solos. De manera que Guadalupe o yo nos turnábamos para estar con Rita, haciendo nuestras cosas y ocupándonos de cuidarla, de no dejarla en casa nunca sola porque Rita iba, como dijo Billy Bond, a romper todo. En los primeros días, Rita era la perra de Guadalupe, se la habían regalado a ella. Si rompía algo, yo se lo hacía notar. Tu perra hizo esto. Pero un día pasó algo raro. Yo tardé en llegar al departamento y Guadalupe se tuvo que ir antes a dar una clase. Rita estuvo sola una hora y, cuando llegué, la encontré llorando y con un enchufe magullado en la boca. Me dio terror que se pudiera haber electrocutado. Me acuerdo que cuando fui a cambiar el enchufe al ferretero, éste me confirmó que los perros destruyen todo y yo le contesté: no me importa que destruya todo, lo que no quiero es que se lastime. Fue una sensación precisa, la sentí plenamente. Lo único que quería era que no le pasara nada. Eso fue *in crescendo.* Me empecé a preocupar por encontrar parques grandes donde poder sacarla a correr, ya que los border collies tienen que hacerlo mucho. La ciudad se convirtió en un lugar por explorar. Cada día, por la mañana y los fines de semana largos, me preocupaba por ir a nuevos parques para que Rita pudiera correr. Cuando finalmente nos mudamos a la casa donde vivimos ahora, mi ocupación inicial fue buscar qué espacios verdes teníamos cerca para que Rita corriera, para salir con ella. El 9 de julio que nevó en Buenos Aires, Rita cumplió un año. Lo festejamos corriendo en la inmensa terraza de nieve que ahora teníamos. Para ese entonces yo ya mantenía una rutina que aún hoy continúa: pasear todos los días con Rita; buscar, aun en invierno, bares donde los dos pudiéramos desayunar por las mañanas en las veredas.

Una enseñanza evidente que me da mi relación con Rita es que cuanto menos piense uno en sí mismo, cuanto más te ocupes de los demás, más feliz sos. La felicidad es la ausencia de pensamientos utilitarios sobre el ego que todo lo quiere. Cuando era joven, yo vivía un tiempo lineal, ascendente. Ahora, el tiempo lineal no existe. Me encuentro en situaciones y relaciones que suceden verticalmente, de manera profunda. Los perros no tienen tiempo lineal, viven una vida circular, hecha de rutinas y con pequeños lapsos vueltos sobre sí mismos, separados por momentos de atención. Rita salta y agarra en el aire el *frisbee,* Rita duerme a mi lado,

Rita me escucha narrarle –propulsado por el whisky nocturno– una historia que posteriormente será un relato para chicos, Rita me despierta apoyándome su pata en la cara para que salgamos a pasear y distingue cuando hago un bolso para irme al trabajo o para ir al Dojo a hacer Karate. Suena el motor del ascensor y Rita, por la forma de moverse, sabe que sube un conocido (¿qué percibe, el olor, los ruidos particulares?) pero nunca falla: da la sensación de que Rita tiene *wi fi*. Y un día llega la posibilidad de demostrarme a mí mismo que lo que siento es verdadero amor. Vamos cruzando una calle después de descubrir un gran espacio verde en la zona de Barracas, y veo que unos hombres que están sentados en un bar en la vereda me miran asustados. Giro la cabeza y me percato de qué es lo que los asusta: a todo lo que da, un dogo blanco e inmenso se nos viene en carrera. No tuve tiempo de pensar en mí, sólo quise proteger a Rita. Choqué de frente con el perro y éste me dio un pesto bárbaro. Debe haber durado segundos, pero yo le pegaba trompadas y él me fisuró dos costillas y me mordió en un costado mientras rodábamos por la calle. Los dueños me lo sacaron de encima y lo primero que hice fue ver si Rita –que estaba tiesa a mi lado– estaba bien. No tenía nada. Se había juntado gente, un colectivero había bajado a levantarme y una vieja, que nunca falta, me dijo: "Me parece que te lastimaron el riñón". Toqué el costado derecho y saqué la mano ensangrentada. Vino el Same, la policía. Un oficial gordo me dijo: "Las hembras se odian, ésta iba a atacar a tu perra y lo que creo que la desconcertó es que vos la atacaras a ella, si el dogo te agarra del cuello, te mata". No me mató, pero me agarró terror. Y cuando uno tiene miedo, se vuelve de derecha. Le pedí al carpintero que me había hecho la biblioteca que me hiciera un pequeño bate de béisbol, para no estar con las manos desnudas la próxima vez que la naturaleza me mandara un dogo en llamas. Me costó volver a las rutinas con Rita sin mirar para todos lados, viendo de dónde me la iban a poner. Pero ahora recuerdo algo que mis padres me transmitieron, cada uno a su manera, desde chico, y fue la sensación cálida de protección. Con ellos a mi lado, nada me podía pasar. Mi mamá aparecía en mi pieza cuando yo tosía con una jarra de vapor para que me hiciera nebulizaciones, y mi padre me cuidaba cuando me llevaba a la cancha o me sacaba a pasear. Cuidar al otro, por encima de uno mismo, es la cara más impresionante del amor. Nos hace olvidar que la verdad es que estamos abandonados

en el espacio negro, sin ningún tipo de consideración, y que no hay nada trascendente esperando en ninguna parte.

No se sabe a ciencia cierta cuándo decidimos salir del agua y cuándo nos subimos al árbol y cuándo y por qué nos bajamos. En algún momento, se supone, las tribus andaban de un lado para otro, tratando de buscar comida y cuidando el pellejo de los grandes depredadores. El lobo o el chacal dorado, se piensa, fueron los antecedentes de los perros actuales. Muchos etólogos conjeturan que en algún momento los chacales debieron servir a los hombres para avisar de la presencia del enemigo y luego para cazar. Con la presencia de los chacales como alarma, los humanos lograron dormir sin sentir el insomnio producido por el miedo a los enemigos. Esto forjó una amistad que ya lleva miles de años, y que ha conducido a la genética que produjo a nuestros perros domesticados. Hay un libro hermoso de un filósofo americano que se llama Mark Rowlands, *El filósofo y el lobo*, y es una larga carta de amor a Brenin, el lobo con el que convivió diez años, y cuenta las cosas que aprendió a lo largo de ese trecho. Rowlands dice ahí una cosa interesante: que sólo se demuestra lo que uno es en verdad, como prueba moral, por la manera en que tratamos a los seres más débiles. Hay largas historias de amor escritas entre los hombres y los animales. Como la de Louis-Ferdinand Céline, en su famosa trilogía final –que va desde *Un castillo a otro* a *Rigodón*– donde narra cómo escapa a través de la Segunda Guerra Mundial con su gato Bébert en la mochila. Y cuando finalmente lo detienen en Dinamarca, con la posibilidad de llevarlo a juicio en Francia, le escribe a su mujer: "Lo único que no voy a poder soportar es que le pase algo a Bébert". Juan L. Ortiz, un súper poeta argentino que tenía una casita en el litoral, era flaco y estilizado y solía tener –como Batman– objetos que se mimetizaban con él. Una larga y fina bombilla de mate, y un galgo llamado Prestes al que le dedicó estos versos: "Silencioso amigo mío, viejo amigo mío, cómo nos entendíamos.../ Esta tarde hubiéramos salido a mirar los oros transparentes, casi íntimos.../ ¿Qué veías allá sobre las islas cuando enhestabas las orejas?".

En la libreta sanitaria de Rita se la describe como "un animal de compañía". Una definición que parece hablar más de un robot que de

ella. Cuando nació Ana, mi hija, muchos pensaban que iba a bajar mi amor por Rita, que la perra era sólo un sustituto de los hijos por venir. Nada más errado. Una mañana, un señor mayor que estaba sentado en una mesa detrás de la que desayunábamos Guadalupe y yo, con Rita a los pies, nos dijo: "No la abandonen a ella cuando nazcan sus hijos". Lo que hicimos, en cambio, fue entrar con el bebé en la casa y mostrárselo a Rita. La pusimos a su altura para que la pudiera oler. Recuerdo que ver a la bebé y a Rita en ese momento me hizo llorar. Hoy Rita tiene seis años y Ana dos. Se llevan muy bien. Aún cuando el comienzo de la paternidad fue fatigoso para mí –horas mal dormidas, miedo y estrés por las preocupaciones del hijo– nunca le cambié las rutinas a Rita y los tres, si hay buen tiempo, hacemos el camino hasta la escuela de Ana por las mañanas. Ahora, mientras termino estas líneas, Rita está tirada toda a lo largo sobre el costado derecho de su cuerpo, durmiendo. Ella primero, y mi hija después, me curaron de la enfermedad de la nostalgia. Sí, como decía el hermoso guitarrista de la calle Arribeños: mañana es mejor.

Publicado en *La supremacía Tolstoi y otros ensayos al tuntún*, Emecé, 2013.

Un día en la cancha

Queen fue un grupo memorable que vino al país cuando estaba en el pico máximo de su rendimiento. No como pasó con los Doors –que en realidad fueron los Doos, ya que sólo estaban dos miembros originales– y otras tantas bandas que arribaron en el crepúsculo.

Siempre me gustaron los títulos de los discos de Queen: *Una noche en la ópera* o *Un día en las carreras*, por ejemplo. En función de estos títulos es que quiero contar una nueva aventura para ver si algún grupo de rock argento la encuentra interesante como para denominar un álbum. Sé llamaría Un día en la cancha y me gustaría que el grupo de rock no fuera un engendro del tipo de Los Piojos –con ese falsete barrial berreta insufrible– sino algo más glamoroso, cercano a Mars Volta, ya agrandando la apuesta. La cosa empezó así: jugaban Vélez, de local, y mi club del alma, San Lorenzo de Almagro. Mi viejo me había estado avisando toda la semana que pensaba seriamente en viajar a Liniers para dar el presente a pesar de que se consideraba a éste un partido riesgoso –habían matado a un hincha de Vélez en el partido de ida–, y en una cancha alejada y que siempre fue hostil para el Ciclón. Como mi viejo tiene 80 años y me daba miedo dejarlo ir solo, le dije que lo iba a acompañar, pero que, por seguridad, no llevara ni banderas ni corbatas ni nada con los colores del campeón. Me dijo que me quedara tranquilo. Quedamos a las dos en la estación de Caballito, para tomar el expreso del Oeste que nos iba a dejar en Liniers. Como estaba haciendo tiempo y llegaba antes, me metí en una librería y conseguí por 15 pesos un libro de Sándor Márai. Hasta ese entonces, nunca había ido con un libro a la cancha, pero eso iba a ser lo de menos. Mi viejo apareció en la estación íntegramente vestido con un equipo de gimnasia de San Lorenzo. Empezamos a discutir, y amagué por primera vez en la tarde en no ir al partido. Él se empecinó y a regañadientes entré en el tren repleto que nos llevaba, tal vez, a una muerte segura. Cuando llegamos, quedamos encerrados entre un acceso a la cancha –que tardaban en habilitar– y las vías del tren. A los costados, los caballos nerviosos de

la policía nos empujaban hacia el centro. Vino mi segundo intento de irme. Pero mi viejo me dijo que ya entrábamos, que faltaba poco, que aguantáramos. Cuando se abrieron las puertas, en el cacheo, un policía me dijo amablemente que escondiera el libro bajo mi campera, porque si no los controles me lo iban a sacar. Mi viejo, que venía atrás, le gritó: "¡Qué le querés sacar el libro al pibe! ¡No ves que no hace nada!". Le pedí al policía que por favor lo detuviera, que se lo llevara porque me estaba quemando la cabeza desde temprano. Esto le causó gracia y nos dejó pasar. Ya en la cancha, nos subimos bien alto en la popular y, mientras pasaban los minutos para que empezara el partido, la tribuna se fue llenando hasta que no cabía ni un alfiler. Parecíamos un dibujo de Escher, cada cuerpo era la continuidad del otro. Estratégicamente, yo estaba parado frente a un paraavalancha y mi viejo estaba debajo de mí, al alcance de un manotazo. Seguía entrando más y más gente y me agarró claustrofobia. Le dije a mi viejo que me iba. Tenía sudadas las manos y el pecho, me faltaba el aire. Mi viejo, ya convertido en un mandril de ochenta años con el culo rojo, me gritó: "Esperá, esperá, ya no entra nadie más. ¡Mirá que si hoy ganamos quedamos punteros, eh!". Estábamos a presión, casi no tocábamos el piso con los pies. Entonces escucho que alguien, detrás de mí, dice: "¡Ahí viene la hinchada!". Casi me vuelvo loco. Por una de las puertas de abajo hacía su irrupción la gloriosa de Boedo con banderas y pitos y paraguas. Por una cuestión física, la gente que sobraba empezó a salir disparada como si fueran jabones que se escapaban de las manos. Se iban contra el alambrado como fuegos artificiales. Piuff, piuff. Me agarré del paraavalanchas y agarré a mi viejo. Logramos resistir la presión. Empezó el partido. Fue cero a cero el primer tiempo y casi todo el segundo. Yo rezaba para que saliéramos así, ya que un gol nuestro era garantía de una avalancha letal. Cuando faltaban dos minutos, Romeo la embocó y vino el momento tan temido. Estalló la tribuna y, como si alguien hubiera apretado el botón de un inodoro de gente, mi viejo se perdió en el maremágnum. Quise manotearlo pero la ola se lo había llevado. Quedé paralizado. Pero de golpe el movimiento sísmico de cuerpos, respetando una ley algebraica de flujo y reflujo, lo trajo de vuelta. Frente a mi estupor, ahí estaba, viniendo hacia mí a la cabeza de la ola de monos, con algo en la

mano. ¡Era un alfajor que se había encontrado en el camino! "Agarrá, agarrá", me decía pasándomelo, como hace Dios con Miguel Ángel en los techos de la Capilla Sixtina.

Publicado en el suplemento "Radar",
del diario argentino *Página/12*, el 14 de febrero de 2010.

Odio contra la máquina I

En *La nueva Eloísa* de Rousseau, el personaje central viaja desde su provincia para vivir en un París premoderno alumbrado con la –en ese entonces– novedosa iluminación a gas. Desde ahí le escribe a su novia, que se quedó en el campo –y también, se podría decir, en el tiempo– estas breves pero significativas palabras: "Todas las cosas de esta ciudad embriagan mis sentidos, pero ninguna logra tocar mi corazón". Creo que estas palabras, en principio, sirven para decir lo que sentí el viernes por la noche, deambulando en el purgatorio del *Personal Fest*. Rodeado de adolescentes con celulares (como dice Germán Compiano, ahora se pasó del sexo, droga y rock and roll al look, phone y rock and roll) y personajes VIP deambulando de escenario en escenario. Tuve la sensación de que la mayoría de la gente que estaba ahí esperaba una llamada que no llegaba nunca, pero que, como en el diagrama del histérico, la cosa consiste precisamente en que no llegue nunca. Por otra parte, también la situación de simultaneidad de algunos shows me hizo recordar esa sensación que se suele tener con el cable, cuando uno invariablemente se pone a ver una película ya empezada. Amigos: si un recital de rock alguna vez tuvo detrás una poderosa ontología, un *pathos*, esto se perdió definitivamente. Dylan discutiendo con el público o Morrison marchando después de hacer la danza de la muerte en el escenario son cosas del pasado; una muestra clara fueron los Doors cuando vinieron hace unos días al país. Butacas con tu nombre y champagne del mejor para reafirmar lo que decía Marx hace mucho: la historia se repite dos veces, primero como tragedia y después como parodia. ¿Y qué fue si no la actuación de los Doors convertidos en los Doos? ¿Y este *Personal Fest*, paradójicamente lo más impersonal del mundo? Como se ve, yo soy un gran prejuicioso y pienso que una persona que tiene un celular es un imbécil hasta que se demuestre lo contrario. Roberto Piva, un poeta brasileño, decía: "Miserable es el que tiene un contestador automático, porque no quiere perderse nada". Y es verdad, somos unos miserables que no queremos perdernos nada y en realidad perdimos lo fundamental: la experiencia. Dedico esta breve digresión

a todos los amigos que me encontré en esa mierda del *Personal Fest*. Los que entran ahí que abandonen toda esperanza.

PD: Si hay algo que me saca de quicio es el concepto de VIP. ¿No se podría alguna vez copar los vips y hacerlos bolsa?

Publicado en *Ensayos bonsái*, Emecé, 2007.

Odio contra la máquina II

Después de pasar por el *Personal Fest*, uno podría parafrasear la famosa frase de despedida de Perón: "Llevo en mis oídos la más maravillosa música...", etc. En realidad, en esas jornadas de viernes y sábado en el Ciudad de Buenos Aires no hubo mucha música maravillosa –hasta los Mars Volta acoplaron–, y la imagen que me llevé en mis retinas fue la de una parva de gente domesticada y encandilada por la luz violeta de sus celulares, llamándose mutuamente para encontrarse en algún escenario y que, definitivamente, había perdido la posibilidad de experiencia.

Sobre el fin del milenio, las personas que tienen asegurada casa, comida, entradas al cine, ropa y discos viven hostigadas por la idea de que hay una fiesta, una gran fiesta, pero que está siempre sucediendo en otro lado. Les tengo malas noticias, amigos: la fiesta no está en ningún lado.

Y si el mingitorio de Duchamp fue un objeto fetiche para resignificar el arte del siglo XX, el aparato celular, cada vez más pequeño y cada vez más poderoso, es una muestra cabal, la materialización más notable, de la estupidez humana.

Estar conectado, vivir sin riesgos, imaginarse el mundo como un lugar claro y racional donde queremos habitar... Esa es la distopía que propulsa a las propagandas de telefonía celular.

En realidad, no estamos conectados con nadie. Cada vez acumulamos más información –podemos tener miles de canciones en un i-pod–, pero ya no podemos pensar.

Philip Larkin, un melancólico poeta inglés, escribió un poema donde una chica disfrutaba la ceremonia de ponerse a escuchar discos viejos en una tarde de sol. Tocar una hoja de un libro. Tocar a una persona. Los dinosaurios dándose cuenta de que algo andaba mal.

Pero, ya que estamos, podríamos proponer una contrapropaganda. Estás tratando de meter la frase letal para enamorar a la chica que te gusta. Y le suena el celular: es el ex novio, desde Zambia, ¡que se puede comunicar!

O te reunís con tus amigos para cenar. Pero, como creés que sos inmortal, gastás un montón de tiempo tratando de descular cómo funciona

el nuevo aparatito que tus jefes te obsequiaron para controlarte hasta en el inodoro.

O te agarró un embotellamiento de tráfico en un taxi. ¡Buenísimo! ¡Entonces podés mandar mails por tu celular! Y, lo más importante, puede sonar el sábado, cuando ya está todo perdido, y decirte que la fiesta... ¡estaba en otra parte! Pero cuando llegás al lugar, repetís el numerito que ya patentaron Aquiles y la tortuga desde tiempos presocráticos.

Ya lo dijo Sara Connor, la mamá de John en *Terminator*. Las máquinas vienen por nosotros. Se achican, cada vez más pequeñas, símbolo de perfección y de pedigrí para quien las posea. Mientras tanto, nosotros engordamos de comida, discos, películas y revistas que ya leemos de reojo porque no damos más.

Los japoneses tienen un concepto interesante para denominar la pobreza voluntaria: el *wabi*. Y Flopa, una tarde de sol en su casa suburbana, me cantó una nueva canción suya que se llama "Abandoná". Y dice así: "Abandoná tu carga/ Fijate, todo está apoyado sobre el suelo/ Y hacé el lugar que haga falta/ En vez de armarte una valija de viajero/ Para llevar/ Lo que vale menos que su peso./ Así las cosas fueron hechas para ser tenidas/ hechas para ser dejadas".

Be There.

Publicado en *Ensayos bonsái*, Emecé, 2007.

Otro ladrillo más en la cabeza

Una banda homenaje no se le niega a nadie. Hay un cantante en San Telmo que es un *clown* de Silvio Rodríguez. Suele cantar en un bar que tiene mesas en la calle. Hay otro –que se parece a un amigo mío– que es un cantante homenaje de Joaquín Sabina. Está The Beats, la banda homenaje de los Beatles, o la ya vieja Danger Four, también banda homenaje de los chicos de Liverpool. Hace poco vi en un suplemento de cultura un error simpático: había una nota sobre U2, ilustrada por equivocación con una foto de su banda homenaje argentina. ¿Qué significan estas bandas? ¿Qué hace que en vez de hacer tu propia música –incluso afanando a granel como los Ratones con los Stones– decidas ser un reflejo, un doble de otros grupos o cantantes? ¿Será algo así como la *second life*? ¿O lo que uno podría intuir como pereza o resignación es, en realidad, un *hobbie*?

Por más que algunas bandas homenaje ejecuten bien y sirvan para pasar un buen rato en un bar o una fiesta de quince, siempre hay algo de taxidermismo en el ambiente, algo de un mal sueño, como cuando uno, en las pesadillas, se da cuenta de que la persona con la que está soñando en realidad está muerta. En concreto, las bandas homenajes lo que consiguen drenar de su modelo es la retórica, no su genio o singularidad. Bien, ¿en qué momento Roger Waters se convirtió en una banda homenaje de sí mismo? Y otra pregunta más: ¿por qué esta banda homenaje que trae su gira este verano a nuestro país causó un furor demencial que hizo agotar muchísimas funciones en River?

Quizá la respuesta a la segunda pregunta venga por el lado de que vivimos en una época retro. Reciclamos la basura, reciclamos al peronismo, vuelven las zapatillas Flechas, vivimos en la nostalgia de una época que no está a la altura de lo mejor de nuestras vidas. Hasta el mismo Juan Salvo, nuestro querido Eternauta, fue suplantado por un impostor[1]. Existe

1 Juan Salvo es un personaje creado por Héctor G. Oesterheld para su cómic llamado *El Eternauta*. En éste –donde se cuenta una invasión extraterrestre a Buenos Aires–, el personaje deambula en un traje aislante, casi espacial, para protegerse de la nevada mortal que cae sobre la ciudad. Las juventudes kirchneristas suplantaron a Juan Salvo –en los afiches– por Néstor Kirchner, creando el Néstornauta, en lugar del Eternauta.

la sensación de que alguien nos está vendiendo una vacuidad como si fuera una revolución. Y la música de fondo de esta estafa la ponen, sin duda, los Calle 13, con sus consignas políticas infantiles tipo: "Yo uso Adidas, Adidas no me usa" o "Vamos a portarnos mal". Por eso no viene mal preguntarse si será realmente Roger Waters el que pise el escenario de River para tocar por milésima vez *The Wall*. La verdad, no creo que sea necesario. Quiero decir, no creo que sea necesario que él venga en persona. ¿Para qué? Sin embargo *The Wall*, el álbum y la película, significaron para una generación recién salida de la larga noche de la dictadura militar, varias cosas.

Cuando uno llega a la mitad de la vida, le parece que el tiempo lineal no existe. ¿Cuándo pasó aquello? ¿Dónde sucedió eso? Los hechos se difuminan y las fechas apenas sirven para ponerle algo de cordura a ese mecanismo humano que es la historia. *The Wall* se grabó en 1979. Para mí, esa época pareció transcurrir siempre de noche. De noche veíamos los partidos de la selección juvenil Argentina en Japón y de noche salíamos a bailar la incipiente música disco buscando el contacto con las primeras chicas. El rock, como siempre, era conservador. El primer *hit* de *The Wall*, "Otro ladrillo en la pared", sonaba, junto al helicóptero que lo precedía, en los comienzos de los bailes. Pink Floyd se volvió bolichero, decían los rockers. Como yo llevaba una doble vida, de día era rockero y de noche me vestía como un Travolta de Chocolatín Jack, decidí bailar el *hit* de Waters pero no escuchar el disco nunca. Una mañana, mi mamá me despertó y me dijo que había muerto John Lennon, y otra mañana me despertó mi viejo y me dijo que habíamos invadido Malvinas. Varios amigos del barrio viajaron a la guerra. En el 82, Alan Parker filmó *The Wall*, y cuando la vi, durante mucho tiempo, las escenas bélicas de la película se mezclaron con nuestra propia guerra, con el silencio intenso que traían mis amigos que volvieron como ex combatientes. Porque en realidad volvieron mudos, sin experiencia, volvieron como si hubiesen participado del Experimento Filadelfia, ese mito yanqui sobre unos soldados que desaparecen en el espacio tiempo y vuelven enloquecidos por lo que vieron. Hay un cuento de Fogwill, "Los pasajeros del tren de la noche", que habla de un tren que trae a los soldados muertos en la guerra en un lejano pueblo, pero resucitados. Eso es realismo. Bajo ese

efecto, la película y el disco –cuando finalmente me puse a escucharlo– me conmovieron. De golpe Pink Floyd, una banda espacial, ponía los pies en la tierra.

Syd Barrett se fue de la banda

Eric Fletcher Waters perdió la vida tratando de tomar la cabecera de un puente en la batalla de Anzio. Los historiadores de la Segunda Guerra Mundial dicen que fue un combate muy cruento. Su tercer hijo, Roger, apenas tenía unos meses de vida. Cuando Waters, ya adolescente, se juntó con Syd Barrett (cuyo padre murió cuando éste era adolescente) surgió Pink Floyd. Desde el principio la banda se dividió entre los "arquitectos" y los "músicos". Los arquitectos (porque estudiaban arquitectura) eran al principio Waters y Mason, y los músicos Barrett y Wright. Con la salida de Barrett, las divisiones fueron Waters-Mason vs Gilmour-Wright. No es casual que uno de los arquitectos fuera el que decidió construir la pared. Pink Floyd fue el abanderado de la música sicodélica, del sonido espacial. Tomaron el viaje de ácido de los Beatles y de los Byrds y pusieron un pie en el espacio con recitales multidisciplinarios e inquietantes. Exploraban el cosmos pero también el infinito de nuestra mente. Como Syd Barrett no tenía sus facultades intactas, deja la banda y Waters toma el control creativo secundado por el extraordinario guitarrista David Gilmour. Sacan *The Dark Side of the Moon* y *Wish you Were Here*, una exploración de la locura –con su *leit motiv* fetiche: Barrett– y una corrosiva visión del mundo capitalista. Estos dos discos son magistrales y las letras de Waters (quien siempre fue mejor letrista que músico) verdaderos poemas modernistas de altísima calidad. William Burroughs, otro muchacho de la derecha sicodélica americana, dijo que "quien reza en el espacio no está en el espacio". Waters tomó esto al pie de la letra y empezó a diseccionar a la sociedad post industrial inglesa: entonces salieron los chanchitos voladores de *Animals* y una reescritura interesante de *Rebelión en la granja*, de George Orwell. Lo que murmura Driscoll, el portero de Abbey Road, en el final de *The Dark Side of the Moon*, estuvo pegado en mi cuarto durante mi adolescencia: "No hay un lado oscuro de la luna, en realidad toda ella es oscura".

¿Alguien probó escuchar *The Wall* entero en su casa? Yo lo hice. De todo el disco, lo único que sobrevive, que tiene la intensidad del riesgo, la

sensación de que lo "están tocando mañana", es "Confortably Numb", un tema de Gilmour que éste había maquetado para una experiencia solista y que dejó de lado en esa oportunidad y resucitó en *The Wall*. Entonces nos preguntamos: ¿para qué construye esa inmensa pared Waters? Él dijo que era una alegoría del muro invisible que siente el músico y que lo separa de sus fans, su alienación como estrella de rock. Hay algo fascista en un concierto de rock, dijo. Esto, entre otras cosas, tematiza el disco. Pero uno puede conjeturar que hay tensiones que se le escapan al controlador de Waters, ¿no será la pared una defensa que él pone para que no lo podamos observar? ¿Una especie de barrio privado mental? ¿No simbolizará la pared simplemente que ya no hay música, no hay banda, no hay orquesta detrás de ella? De todos modos, el interés que identificó Spielberg por observar a los grandes dinosaurios es una verdadera atracción: Madonna, Bono, Waters, autoparodias de la industria con un público cautivo asegurado, como el Papa.

Publicado en *La supremacía Tolstoi y otros ensayos al tuntún*, Emecé, 2013.

Por el camino de Swang Song

Hace unos días el mánager de Jimmy Page le dijo a la prensa que no iba a haber una nueva gira de Led Zeppelin: "Zeppelin se acabó, olvídense de ellos", dijo. Semanas antes había salido con lo contrario y había confirmado que Page, Jones y el hijo de John Bonhan, Jason, estaban probando cantantes para salir de gira ya que Robert Plant se había negado a volver a cantar por las rutas.

Page, Plant, Jones y el joven Bonhan habían tocado el año pasado en Londres en un concierto que tuvo gran repercusión. La música y el aura de Zeppelin parecían seguir intactas y el metabolismo de la banda no daba muestras de rechazo al órgano implantado en la batería: al fin de cuentas Jason es de la misma sangre que John. Un corazón más joven para suplantar al corazón viejo y metálico del hombre que ponía de pie a Led Zeppelin en escena.

Como Zappa o Los Beatles, Zeppelin aún muerto sigue editando discos extraordinarios que Jimmy Page saca de la galera de su archivo de cintas. Fue un grupo que revolucionó eso que se llamaba rock and roll y que permaneció unido hasta que la muerte los separó. John Bonhan se ahogó en su propio vómito mientras la banda intentaba –con disco nuevo en las bateas– ensayar para salir de gira a principios de los ochenta. Era el regreso del Jedi, pero no pudo ser. Los rumores corrieron como Messi: ahí estaba otra vez la maldición de Zeppelin que ya se había cobrado a Karac, el hijo de Plant, y que les había provocado catástrofes financieras y accidentes de todo tipo. Todo, decía el vulgo, porque Jimmy Page era amante de la magia negra y ésta se le había escapado de las manos. El periodista Stephen Davies, en su libro clásico sobre Zepp, *El martillo de los dioses*, da cuenta de algunos sucesos en torno a la muerte de Bonzo: "Una revista de fans afirmaba que se había visto brotar un espeso humo negro de la casa de Jimmy el día en que murió Bonzo, y que el guitarrista había entrado en cólera destructiva cuando escuchó la noticia y había empezado a maldecir en extrañas lenguas. También fue resucitado el mentado rumor del famoso Álbum Negro. Esa leyenda decía que la banda había grabado un álbum lleno de cantos fúnebres que un escritor alemán

afirmaba que había traducido del germano antiguo. Dos días después de la muerte de Bonzo, el *Evening News* de Londres titulaba: "El misterio de la magia negra de Zeppelin".

Kaspar Hauser apareció una tarde de primavera del año 1828 en la bella ciudad de Nuremberg. Tenía una edad mental de siete años en un cuerpo de muchacho. Parecía que un plato volador lo había dejado en ese lugar ya que nadie lo conocía, nadie lo reclamaba, y él mismo no podía explicar dónde había estado durante todo ese tiempo. Aparte de una historia real, se convirtió en un mito del romanticismo alemán. Un joven con un alma pura, inocente, que apenas logra vivir un lustro antes de ser, misteriosamente, asesinado. Hay personas que irrumpen con ese mismo misterio en la vida de uno. Carlos, quien en nuestro barrio iba a ser llamado rápidamente como Slowhand –en alusión al apodo de Eric Clapton–, apareció una tarde caminando por la avenida Independencia. Era un joven apuesto, de pelo largo, que nos llevaba apenas unos años y que tocaba la guitarra. Rápidamente, se hizo amigo de varios de los chicos que andaban siempre rastrillando las calles de Boedo y terminó ocupando un lugar en nuestra mesa familiar, ya que su pasado –no tenía padres, había sido criado por las hermanas y trabajaba desde chico– era suficiente para que mi mamá lo adoptara. Nunca supe el apellido de Carlos. Sí supe que trabajaba en una zapatería que quedaba en la esquina de Carlos Pellegrini y Lavalle –ahora hay ahí un local de ropa– y que se esmeraba por no dar un paso en falso, por salir adelante de manera honesta. En la zapatería llegó a ser el encargado. Con apenas tres años de ventaja ya sabía más de la vida que nosotros, nenitos de mamá con las necesidades básicas resueltas. Curiosamente, Carlos no tenía envidia, rencor ni nada de esas cosas que suelen tener los que la tienen que yugar de chicos. No. Al contrario, nunca se quejaba y disfrutaba de todo. Con el tiempo, se hizo muy amigo de un tío nuestro y éste le dio un trabajo en su estudio de fotografía, donde aprendió el oficio de laboratorista. Pasaron muchos años, lo dejé de ver y me lo encontré una tarde en el diario *Clarín* donde yo trabajaba. Ahora le decían Carlitos Escaner, porque manejaba ese aparato. Tampoco tenía apellido. Charlamos un rato, me contó que se había casado con la ex mujer de un amigo en común del barrio. Nuestro amigo en común se había matado en un accidente de moto. Se llamaba Román. Tuve el fogonazo de la tarde en la que me

vino a visitar para mostrarme la moto que se había comprado. Era de *cross*. La miré con el recelo con que se mira a un animal poderoso. Román también era un poco más grande que yo y tenía un gran poder de fabulación. Era experto en un número que todos los chicos del barrio le pedíamos que repitiera una y otra vez: la imitación de cómo caminaban los muñecos televisivos de *El Capitán Escarlata*. Lo estoy viendo. Román fue a Malvinas, estuvo en la rendición. Usaba lentes con culo de botella porque no veía nada. Tenía un encanto particular, me hacía acordar al Lennon de lentes redonditos y vestido de soldado de la película *Cómo gané la guerra*. De manera que Escaner o Slowhand –mi mamá le decía Lojan– nació en algún lado impreciso, fue criado por sus hermanas, apareció por el barrio de Boedo algún día de fines de los setenta y se especializó en fotografía a través de un tío mío. Consiguió un oficio y construyó una familia casándose con la mujer de un amigo fallecido. Era –y debe seguir siéndolo– fanático de Led Zeppelin. De hecho él fue el que trajo e instaló el culto de Zeppelin en el barrio.

Jimmy Page fue un chico callado, solitario, que no recuerda haber tenido compañero de juegos hasta que cumplió los cinco años. Dijo: "Ese aislamiento temprano tuvo mucho que ver en cómo me volví de mayor. Mucha gente no puede estar sola, se asustan, pero la soledad no me molesta en lo más mínimo. Me proporciona una sensación de seguridad". A los quince años, consiguió una guitarra española con cuerdas de acero. Empezó a tocarla. Con el tiempo se hizo músico de sesiones de discos de blues. Entró en Los Yardbirds y los revolucionó. La cabezota se le había agrandado y ya tenía en su cerebro un estudio de grabación. Puede que alguien que esté leyendo esto no haya escuchado nunca tocar a Jimmy Page. Es una pena. Personalmente, nunca un guitarrista me impactó en vivo como él. Los Yardbirds le quedaron chicos y armó otro grupo que se llamó Led Zeppelin. Esta banda instaló una forma de hacer rock como si fuera una nueva percepción en el mundo: cuando pasás cerca de una casa de comics donde se ven figuras medievales, superhéroes e imágenes parecidas a las de las sagas celtas, estás viendo –aún hoy– algo del imaginario de Led Zeppelin. Pero también cuando posás la vista sobre automóviles inmensos, lugares lujuriosos y vaqueros ajustados. La música de Zeppelin, que partió del blues y asimiló recursos de diferentes sonidos étnicos, es difícil de catalogar sin correr el riesgo

frescura. Bastaría decir que *Led Zeppelin II* es tan clave para la música moderna como *Sargent Pepper's* y que, después de este disco, la banda siguió sacando otros de igual envergadura. Cuando John Cheever, de niño, escuchó la "Quinta Sinfonía" de Tchaikovsky, se dijo a sí mismo: "Esto es tremendo... así es como yo siento que es la vida". Algo de eso nos pasaba a nosotros con la música de Zeppelin. Y me sigue pasando. Escuchando y viendo ahora el dvd de los recitales en vivo de *Mothership* no siento nostalgia, siento que es la música de mi presente, que ese sonido tan particular saca a la realidad de ese guiso espeso donde la realidad se estanca en nuestra vida cotidiana y me crecen alas en los tobillos. Creo que podría volar. Hay algo de Zeppelin que se ha vuelto un cliché gracias a sus múltiples imitadores que ha tenido en el rock pesado, heavy metal, hard rock, trash o lo que sea. Un cliché que se destruye ni bien aparecen los primeros acordes de *Achilles last stand*, por ejemplo. Con el ascenso de Zeppelin, Page dio rienda suelta a sus excentricidades. Fue fanático del brujo Aleister Crowley, cuyo lema de vida era: "Haz tu voluntad. Esa es la única ley". Crowley, siguiendo al pie de la letra su máxima, vivía con muchas mujeres y tomaba asiduamente hachís, opio, cocaína y heroína. Murió perseguido por los acreedores, huyendo de país en país. Con el tiempo, se inició un culto a su figura. Page compró la casa donde Crowley vivió, frente al lago Ness. A Page le gustaban las *groupies* muy jóvenes, invocar espíritus antiguos y los materiales de sadomasoquismo. También la heroína. Dicen que solía andar con un látigo para azotar mujeres. Cuando un periodista le preguntó qué estaba buscando, dijo: "Poder, misterio y el martillo de los dioses". Ahora tiene el pelo blanco y largo y se parece al mago Merlín. Está casado con una argentina y suele venir de vez en cuando a la Gran Llanura de los Chistes. Dicen que tomaba ginebra en un bar de Colegiales con los viejos del lugar. Me gusta pensar que Jimmy Page y Carlos Slowhand caminaron en círculo, orbitándose como planetas, por las calles de Buenos Aires. En algún punto se deben haber tocado, tienen que haber estado en el mismo lugar.

Publicado en *Breves apuntes de autoayuda*, Santiago Arcos Editor, 2005.

Abbey Road

¿Hacia dónde iban Los Beatles ese mediodía soleado de 1969? Los cuatro muchachos de la clase trabajadora de Liverpool parecen estar cruzando de una década a otra. Pero no lo iban a hacer juntos. Desde ese entonces muchos sintieron por primera vez que los sueños dorados venían con fecha de vencimiento.

Los Beatles fueron extraordinarios como músicos, lograron unir la alta capacidad creativa con una popularidad inmensa. Un fenómeno extraño. No bajaron los decibeles ni un poquito para ser más comerciales. En cada uno de sus discos encontramos temas que se están componiendo ahora de nuevo bajo otro nombre y en cualquier parte del planeta. La frase que Cortázar le hacía decir al Perseguidor ("Esto lo estoy tocando mañana") podría servir para graficar el efecto que tuvieron y tienen las canciones de Los Beatles. Pero no fueron sólo sus canciones. Los tipos practicaban el arte al ángulo. Pocos grupos se preocuparon tanto por una iconografía tan creativa. Las tapas de los discos de Los Beatles son, sin duda, arte pop. Ahí los tenemos, difusos y abrigados en *Rubber Soul*; psicodélicos en el collage de *Revolver* y bañados en ácido en el *Sgt. Pepper's* frente a su jardín bonsái de cannabis. Cada tapa produjo su hermenéutica, propulsó su mito (no sólo el mito de Los Beatles, sino el mito de la tapa).

Nuestra vida está hecha de imágenes que se incrustan en la memoria precisamente porque remiten a tantos significados que no podemos darle un solo sentido y guardarlas en el cajón para siempre. Estas imágenes no nos dejan tranquilos.

Y es probable que ninguna imagen, ninguna canción, sea tan importante si no le agregamos nuestra huella vital. Hay un libro que recopila testimonios de gente que cuenta qué estaba haciendo cuando escuchó por primera vez un tema de *Sgt. Pepper's*. El momento vivido quedó enlazado a la más maravillosa música. Una música que, en 1967, parecía venir del espacio exterior. Quien escribe estas líneas no se va a poder olvidar nunca lo que sintió (y dónde estaba y qué hacía) cuando escuchó la voz de Spinetta salir del Winco blanco para cantar "qué calor hará sin vos / en verano".

De todas las tapas de Los Beatles, la de *Abbey Road* –el último disco de estudio del grupo– es la que más me fascina. En realidad, me fascinan disco y envoltorio por igual, forma y contenido. El mito que trae la tapa con respecto a la muerte de Paul me interesó siempre muy poco. No le agregaba nada a la gloriosa fotografía de Ian Mac Millan. Pero igual lo podríamos repasar rápidamente. Se decía que McCartney estaba muerto, que por eso el doble de Paul cruzaba la calle descalzo; que Ringo, vestido de negro, era el que comandaba el servicio fúnebre, y que George, de vaqueros, era el enterrador. John, de blanco, era el ángel de la guarda. En el trasero del Volskwagen blanco, la patente dice: IF28, es decir, si Paul viviera, tendría 28. Muchos años después, McCartney parodió esa tapa en el disco *Paul is live*. Y otro dato clave: el falso Paul tenía el cigarrillo en la mano derecha. Y el bajista más famoso del mundo es zurdo. Y lo más extraño del mundo era la convicción de los fans de que Los Beatles –los tres que quedaban vivos– les mandaban estas señales a ellos. ¿Sería por un complejo de culpa por seguir en el negocio después de la muerte del bueno de Paul?

Sin embargo, la historia de la tapa de *Abbey Road* es mucho más sencilla. El disco se iba a llamar *Everest*, porque ese era el nombre de los cigarrillos que fumaba George Emerick, el ingeniero de sonido. Se llegó a hablar de un viaje al Tíbet para hacer la foto al pie de la colosal montaña. Pero para esa época, Los Fabulosos ya estaban un poco cansados, y a Paul se le ocurrió (no sólo se le ocurrió, sino que bocetó la tapa, como lo hizo con *Pepper's*) que el álbum se podía llamar simplemente *Abbey Road*, como la calle donde estaban los estudios de grabación. Así que un día salieron a la calle, siguieron el guión de McCartney (quien llevaba sandalias y se las quitó) e Ian Mac Millan sólo necesitó sacar cuatro fotos para encontrar la que se volvería inmortal. Ahí están cruzando la calle.

Ahí estaban, en el lado de adentro de la puerta del ropero de mi primo. También había una foto del Che entrando en La Habana junto a Castro, una propaganda de Coca Cola, una chica en bikini, una foto del General Perón y el Corto Maltés de Hugo Pratt. Y también, paradita junto a la pila de remeras, la botella blanca del perfume Old Spice.

Creo que fue el poeta Joseph Brodsky el que dijo que se había enamorado de la cara de Beckett antes de leer una sola línea del irlandés. Es probable que a mí me fascinara ese póster de los cuatro peatones mele-

nudos mucho antes de escuchar su música. En esa época (yo nací en el 65, cuando Los Beatles ya estaban al dente), ellos ya se habían separado y yo más bien solía escuchar temas melódicos que iban de Roberto Carlos a Nicola Di Bari en el combinado que mi mamá tenía en su pieza.

Pero en el cuarto de adelante estaba el búnker de mi primo. Y ahí abundaban los comics de la editorial Novaro (toda la saga de los superhéroes); *La balada del mar salado*, de Pratt; *El Anticristo*, de Nietzsche; amigos melenudos, revistas políticas, fotos de Perón y, lo que más preocupaba a mi viejo, algunos explosivos que los compañeros le pedían que guardara hasta que tuvieran que usarlos. Me acuerdo del día que recorrí su pieza vacía porque pensaba que no lo iba a volver a ver. Mi primo había ido a Ezeiza y no volvió a casa esa noche, lo cual alarmó a mis viejos y a su madre. Ezeiza[1], que iba a ser el festival de bienvenida, nuestro Woodstock, terminó siendo una masacre. Lo cierto es que ningún músico de rock argentino concentró la atención de la juventud argentina como lo hizo Juan Domingo Perón. Una foto de él, con dos caniches, en un jardín, se enfrentaba en el ropero de mi primo a la tapa de *Abbey Road*. Pero en realidad no se enfrentaba, se mezclaba, se sintetizaba en una efervescencia única. Mi primo me llevaba a las facultades tomadas, a las villas donde pasaban películas, me leía literatura que apenas podía entender y representaba, para mis viejos, el peligro. También me hacía escuchar *Abbey Road*, de Los Beatles, y me señalaba el póster, la tapa, la cara de una época inolvidable.

Así que, en el mundo según mi primo, ese hombre viejo, que salía en pijama a saludar desde su balcón, era tan revoltoso como Los Beatles. Me acuerdo de la tarde en la que volví del colegio cantando: "Lanusse, Lanusse, dejá el sillón/ que viene un presidente llamado Juan Perón". Mi mamá, cuando escuchó esa maravillosa música, casi se muere de un infarto e inició una investigación para saber quién me la había enseñado. De golpe, a medida que crecía, empezaba a distinguir las cosas que eran peligrosas. Y estas cosas me entusiasmaban. Mi primo tenía pelo largo, usaba jeans y suecos. Estudiaba en Bellas Artes. Creía, como Rimbaud, que había que cambiar la vida. Y, a diferencia de muchos retóricos, él estaba tratando de cambiarla en serio.

---

1 Masacre de Ezeiza, ver: http://es.wikipedia.org/wiki/Masacre_de_Ezeiza

Así que la tapa de *Abbey Road* está mezclada en mi memoria con la vida de mi primo. Pero, ¿qué más hay en esa foto? Por ejemplo, un Londres luminoso en contraste con sus famosos días estereotipados de niebla (el mismo Londres luminoso que muestra Michelangelo Antonioni en *Blow Up*). Hay sol en las canciones del disco ("Sun King", de Lennon, "Here comes the sun", de Harrison), y sol en la senda peatonal de Los Fabulosos. Termina una época, ellos están hastiados de ser Beatles, pero igual se las arreglan para llamar a George Martin y pedirle que los ayude a hacer un álbum como en los buenos tiempos. Los cuatrillizos vestidos iguales por Brian Epstein habían crecido y se vestían cada uno como les daba la gana. Si el *Álbum blanco* fue una recopilación de canciones de los tres compositores por separado (Harrison empezaba a pesar definitivamente en ese sentido), *Abbey Road* los encuentra en una unidad engañosa que se remarca en el collage del lado b, donde, en un popurrí, varias canciones sin terminar se ensamblan unas a otras con una maestría inaudita.

Desde que escuché ese disco por primera vez ya pasó mucho tiempo. Y estuve en infinidad de reuniones donde, en las sobremesas de borrachos, cada comensal empieza a discutir sobre cuál es su beatle preferido. Oponen al vanguardista Lennon contra el supuesto complaciente Paul. O dicen, simplemente, que el introspectivo George es el genio oculto del cuarteto. Ringo, a veces, es caratulado como un buen tipo. Cada uno parecería un elemento de la naturaleza que, en una partitura astrológica, daría sentido a nuestro carácter. "Yo tengo ascendente en Paul", "Yo en Harrison". Sin embargo, Los Beatles también dieron un ejemplo en esto. Para ellos no hubo antagonismos irrefutables. Tomaron de todas las fuentes, así se llamaran Hendrix, Stones, Dylan, Wilson o Elvis. Posiblemente fueron tan grandes porque, a la hora de robar, lo hicieron sin distinción de credos ni de razas. Y demostraron que los cuatro, y sólo los cuatro, eran la fuerza creadora que se llamó Beatles. El héroe era colectivo y no individual. Ahora que todo tiene nombre y apellido y muchas personas persiguen a la fama como Aquiles corría a la tortuga, es conmovedor pensar en esos hombres de la Edad Media que se pasaban su vida construyendo las inmensas catedrales en el anonimato. Obras que no iban a poder ver terminadas en el poco tiempo que tenían para vivir.

Cuando mi primo me hizo escuchar *Abbey Road* por primera vez, sentí un rechazo inicial por esa música tan diferente a la que venía escu-

chando, aunque ya mi corta experiencia me había enseñado que todo lo que venía de él valía la pena. La melodía beatle tardó un tiempo en macerarse en mi cabeza. Y cuando se activó, fue letal. Era un cóctel de música, ácidos, *flower power*, Che Guevara y Ezeiza. Desde ese entonces sé que es precisamente en los cruces donde está lo más interesante. Que un escritor polaco perdido en Buenos Aires puede escribir –sin proponérselo– la gran novela argentina. Que los caminos de los puristas conducen irremediablemente al fascismo. Y que el odio y el miedo también llevan a ese domicilio.

Publicado en *Ensayos bonsái*, Emecé, 2007.

Fragmentos de una enseñanza desconocida

Michel Houellebecq escribió en un ensayo sobre H.P. Lovecraft: "Como la mayoría de los contaminados, yo conocí a HPL a los dieciséis años, gracias a un amigo. Como impacto, fue de los fuertes. No sabía que la literatura podía hacer eso. Y, además, todavía no estoy seguro de que pueda. Hay algo en Lovecraft que no es del todo literario". También hay algo en Bob Dylan que lo excede, que no es del todo musical. Puede ser un gran compositor, como, por ejemplo, Neil Young, pero ha superado el rango musical, su importancia es también conceptual: como la de Marcel Duchamp. En cada una de sus transformaciones –cuando electrificó su música, cuando se hizo cristiano, cuando pasó de la canción radical, de protesta, a la canción hermética, surrealista– puso un mingitorio en el lugar menos esperado. "¿Qué es esta mierda?" escribió Greil Marcus en una crítica famosa en *Rolling Stone* con motivo de la aparición de *Self Portrait* en junio de 1970. De golpe, Dylan sacaba un disco doble, con canciones ajenas, reversiones casi torpes y decía que ese era su autorretrato. Una de las letras de ese disco dice una frase genial que siempre recuerdo: "Todo sonará como una rapsodia el día que pinte mi obra maestra". Dylan siempre va hacia adelante. Presenciarlo tocar en vivo es percibir cómo se trabaja contra la enfermedad de la nostalgia y de la retromanía. Ninguna canción es tocada en pasado, todas se mueven hacia el futuro. Como le hacía decir Julio Cortázar al Johnny de su cuento "El perseguidor": "Esto lo estoy tocando mañana". El día de mi cumpleaños pasado Dylan tocó en Buenos Aires. Guadalupe, mi mujer, me regaló ir a verlo. Me costó identificar, en un momento del concierto, que estaba tocando, por ejemplo, "Blowing in the wind". Zimmerman no hace concesiones, trabaja en contra del cliché y, al haber aceptado la mortalidad o haber elegido la forma de morir (por ejemplo, morir tocando en la gira interminable), representa una autoridad moral inmensa como artista. Quiero decir, no importa qué tipo de persona sea en la vida privada, uno no es familiar ni vecino suyo, lo que importa es lo que trasmite como personaje público: trabajá siempre en estado de pregunta, utilizá tus incertidumbres para

potenciar tu arte. Y en definitiva, si te vas a levantar de la silla, sabé bien por qué lo vas a hacer, ya que como el mundo gira, cuando te quieras volver a sentar esa silla ya va a estar en otro lado.

Pero volvamos, ahora que se acaba de editar *Self Portrait,* Bootleg series vol. 10, a la pregunta que se hizo Greil Marcus: ¿qué es esa mierda? En esa época, cuando Dylan empieza las sesiones de grabación de *Self Portrait* y del posterior *New Morning,* él vivía en el Greenwich Village y había una persona también interesada en su mierda. El tipo era un fan obsesivo, de 25 años, y se llamaba A. J. Weberman. Como Dylan, en su opinión, había abandonado la canción de protesta, Weberman fundó un Frente de Liberación de Bob Dylan y organizó mitines de hippies en la puerta de la casa de Bob, en la calle MacDougal. "Liberad a Bob Dylan de sí mismo", gritaba con un megáfono. Weberman se había obsesionado con la música de Dylan cuando cursaba en la universidad y, mientras estaba colocado con marihuana y LSD, empezó a interpretar las letras de las canciones y después, cuando encontró el tacho de basura de la casa del músico, trató también de interpretar qué le decían esos desechos (lo mismo intentó Greil Marcus con *Self Portrait*). Pañales (Dylan tenía muchos hijos), excrementos (Dylan tenía perros), una postal de Beatty Zimmerman de sus vacaciones en Florida (Dylan tenía a su madre viva), y una lista de temas para *Self Portrait* estaban en el cubo de basura. Como escribe Howard Sounes en la biografía de Dylan, "mientras Weberman iba estudiando la basura de Dylan, decidió que había inventado una nueva ciencia: la basurología. Y utilizó los objetos hallados como base para escribir artículos que se condensaron en un libro: *My life en la Garbology*". Bob Dylan trabajó siempre de manera diacrónica y sincrónica. Escuchando y observando a sus contemporáneos y también reescribiendo la tradición. Porque el vínculo con la tradición no es pasivo, a la verdadera tradición uno la tiene que ir a buscar. En los comienzos de los setentas, por un lado, Dylan estaba cansado del hostigamiento hippie, de lo que se esperaba de él y su trabajo, uno de los cantos de sirenas más difícil de no oír para un artista y contra los que hay, como Ulises, que oponerse atándose al mástil y con los oídos tapados. Yo creo que hay algo de eso en las sesiones de *Self Portrait* ¿Querés hurgar en mi mierda? Ahí va. Necesito defraudarte, parece decirnos. ¿Querés escuchar mi voz? Lo que pasa es que mi voz, en

este momento, está fragmentada en las voces de muchos otros intérpretes que escucho y amo. Es más, mi voz, ahora, son estos fragmentos de una enseñanza desconocida. *Self Portrait* estuvo compuesto de canciones versionadas de Dylan de otros autores (Paul Simon, Paul Clayton, etc.) y muy pocas suyas. Como escribe T. S. Eliot en *The Wasted Land*: "Esos fragmentos he apoyado contra mis ruinas". Otra cosa notable en estos grandes artistas es cómo aún sus discos que parecen haber fracasado terminan potenciando a otros músicos. Andrés Calamaro es un músico argentino que admira a Bob Dylan. Mucha de su iconografía está basada en Dylan. Hasta en una gira por España, se llegó a poner el traje a rayas que Dylan usó en el 66 en su gira británica. No importa, lo bueno es que la música de Calamaro es muy buena y que, como proponía Spinoza, un ser potencia a otro. *El cantante*, un disco de Calamaro del 2004, está inspirado en *Self Portrait* de Bob Dylan, pero es mejor. La tapa, al igual que en el de Dylan, es un retrato de Calamaro hecho por un artista. Los temas, al igual que los de Dylan, son una mezcla de versiones de otros autores (Roberto Carlos, Rubén Blades, Chico Novarro, etc.), pero las versiones tienen una cohesión increíble y los dos o tres temas propios de Calamaro son geniales: "Estadio azteca", "La libertad", no se los pierdan.

Pero la mierda, querido Marcus, cuando pasa el tiempo, se convierte en combustible o abono. Eso parece tener en cuenta Bob Dylan cuando empieza sacar a la luz las grabaciones que su equipo encontró en los archivos de las sesiones de *Self Portrait* y *New Morning*. Escuchar esas versiones ahora, lejos del apuro de la época, con el punk ya perimido como amenaza, es otra cosa. No sé si Dylan volvió al judaísmo o si tiene en mente ahora componer música para que la escuchen sólo los perros, pero lo que es seguro es que, mientras se escriben estas líneas, debe estar por tocar en alguna parte del mundo. Ahora es un hombre que está siempre tocando. Seguro también está reversionando parte del material de *Self Portrait* para encontrarle una nueva zona a la cara principal del retrato, como en los dibujos cubistas. El autorretrato, parece decirnos, nunca puede ser terminado del todo. Y depende donde se pare el que lo mire, encontrará una u otra expresión. Yo tenía un libro de un escritor ruso, P.D. Ouspensky, que trataba sobre las enseñanzas de George Ivanovich Gurdjieff, un místico o filósofo –tómenlo como quieran– que me gustaba mucho. El libro se llama *Fragmentos de una enseñanza desconocida*

y mi ejemplar se lo regalé a otra gran músico argentino, Ariel Minimal. Hace poco, en una librería de viejos, lo volví a encontrar y lo compré. Lo estoy releyendo. Hay cosas que dice Gurdjieff y glosa Ouspensky que son reveladoras: "Algunas enseñanzas comparan al hombre con una casa de cuatro habitaciones. El hombre vive en la más pequeña y miserable de todas, y hasta que le sea dicho, no tiene la menor sospecha de la existencia de las otras tres, llenas de tesoros. Cuando oye hablar de ellas, comienza a buscar las llaves de estas habitaciones, especialmente de la cuarta, la más importante de todas. Y cuando un hombre ha encontrado el medio de penetrar en ella se convierte realmente en el amo de la casa, porque es solamente entonces que la casa le pertenece plenamente y para siempre". Creo que esta descripción se adecua a Bob Dylan en cuanto a artista. En cuanto a su valía como ser humano, quién sabe. Muchas veces descubrimos que los grandes artistas han sido, como personas, seres miserables. Pero, ¿no decía Zaratustra que aún con sus cadenas puestas puede uno ayudar a otros a liberarse?

Publicado en *Letras Libres*, México, octubre de 2013.

SERRAT EL ORTO

Mis amigos son unos atorrantes, se exhiben sin pudor, beben a morro, se pasan las consignas por el forro[1] y... a veces dicen boludeces. Pero bueno, son mis amigos, no son Bertrand Russell, y por eso los quiero.

Cuando era niño leí en una revista del corazón un reportaje que le hacían a Guillermo Vilas. El tipo se estaba separando de Mirta Massa y decía esta frase, que me quedó grabada, sobre todo porque pensé que en alguna futura separación yo también la podía usar: "Las cosas de ella que antes me gustaban ahora empezaron a molestarme". Me pareció genial. Yo no había visto una chica ni a una cuadra de distancia todavía, pero anoté mentalmente el haiku de Vilas. Ahora que pasó mucho tiempo me doy cuenta de que no sólo con mi pareja, sino también con mis amigos, no son las cosas que de ellos pueden molestarme o aburrirme lo que me vaya a separar. Al contrario... La amistad, según yo la veo, no es totalitaria. Comprobé que la ecuación de Vilas, en mi caso, no sirve. Alguien puede ser, como el Lord Jim de Conrad, "uno de los nuestros" y sin embargo haberse mandado una cagada infernal. Quien esté exento de pecados con sus amigos, no es un amigo de verdad.

Cuento esto porque tengo la desgracia de ser muy amigo de muchos críticos de rock. La mayoría de ellos, cuando les cuento mi pasión por Serrat, suelen desmayarse como solían hacerlo los personajes de historieta, con un sonoro ¡plop! Otros redoblan la apuesta y me tratan de energúmeno musical.

Los intelectuales, inmediatamente, largan su palabra más amada: "populista". Los vanguardistas me miran como si tuviera lepra. Pero a mí me gusta Serrat. A mi mamá también le gustaba Serrat y me lo hizo escuchar infinidad de veces en su combinado inmenso mientras baldeaba el patio. Después, lo he seguido escuchando en muchos momentos diferentes de mi vida, y siempre cada canción del catalán se mostró imbatible al paso del tiempo.

---

1 Es el comienzo del tema "Las malas compañías", de *En tránsito*.

Es más, diría que las canciones se fueron volviendo cada vez más polisémicas, más significativas. Sin duda la idea de vanguardia o de progreso en la música es un karma más occidental. Por eso tenemos los relojes pulsera. Pero si nos liberamos de esto, simplemente nos encontramos con la pura música, que, como bien dice Kurt Vonnegut, "es la prueba de la existencia de Dios".

Joan Manuel Serrat sacó su primer disco en 1965. Y hasta 1981, cuando editó *En tránsito*, su último gran disco, produjo una larga cadena de obras maestras. Si tuviera que elegir uno de todos estos álbumes, elegiría *Mediterráneo*. El de la tapa que se parece al primero solista de David Crosby que se parece al primero solista de Ariel Minimal. Claro que sólo para boludear, para elegir uno, porque todos son notables.

Mi mamá no sabía nada del imaginismo que teorizó Ezra Pound ni del objetivismo que trabajó William Carlos Williams, cuando éste decía: "No ideas, salvo en las cosas". Pero precisamente Serrat, a la hora de escribir sus letras, realiza esta máxima en todo su esplendor. Vemos personajes, gente común, historias de amor y trágicas hechas canción. Nunca hace demagogia. No hay palabras de más. Parece pensar, junto con Chéjov, que la felicidad no existe, lo que existe es el deseo de ir hacia ella.

Otro gran logro de Serrat –cuyo punto altísimo es el disco con canciones de poemas de Miguel Hernández– es la manera en que suele musicalizar letras de otros poetas. Nunca se le nota la presión que a veces sufren otros autores cuando tienen que hacer encajar los versos previamente escritos en la música hecha *a posteriori*. Como también le suele pasar a Hegel a la hora de parcelar la realidad en los cajones de su sistema. Serrat, en cambio, naturalmente drena de los versos –ya sean de Miguel Hernández, de Machado o de Goytisolo– la música que ellos tenían en potencia. Le conozco un fracaso: con Benedetti. Pero bueno, es Serrat, no Dios.

Vamos terminando. Si hay otra cosa que tiene Serrat, y de la que carecen muchos otros autores, es la posibilidad de no depender de un orden simbólico que cree un público homogéneo. La gente va a escuchar sus canciones. No va a que la miren escuchando sus canciones. No conozco otro paraíso más grande para un cantautor.

Finalmente, después de 41 años, la semana pasada pude ver a Serrat en vivo por primera vez. También fue el regalo de un amigo. Se apagaron las luces del teatro mientras un hombre vestido de manera casual entró

caminando, tomó su guitarra y cantó. En un momento, en una de sus letras, dijo: "Niño, deja ya de joder con la pelota". Me divirtió ver detrás mío a Quique Wolff[2] tarareando justamente ese tema.

Publicado en *Ensayos bonsái*, Emecé, 2007.

2 Quique Wolff, ex jugador de fútbol y actual comentarista deportivo, hace programas en ESPN siempre con una pelota de fútbol en la mano a la que, de manera maníaca, le habla.

La voz extraña

Acabo de cumplir cuarenta y cuatro años y desde los diez que escribo. Al principio, escribía historietas que también dibujaba y que armaba en unas hojas de papel que mi papá me compraba en una cartonería que estaba enfrente de mi casa. Mi papá compraba el papel y mi padrino –que vivía con nosotros en una casa inmensa y pobre– cortaba las largas hojas hasta que quedaban del tamaño de una revista. Ahora se habla mucho sobre el futuro del libro, si va a mutar definitivamente hasta convertirse en una pura realidad virtual. Los chicos que nacen con Internet pueden acumular toda la obra de Tolstoi en un pequeño archivo. Y leerla en sus computadoras. Sin embargo, me cuesta creer que vamos a poder dejar de tocar el papel, de olerlo. De conservar un libro en el abrigo. Cuando mi mamá enfermó y murió en un hospital de la obra social de mi viejo, yo paseaba por los pasillos con una edición *pocket* de *Trópico de Cáncer.* Como una petaca, lo tenía en el bolsillo de mi sobretodo. Eran los años ochenta y algunos jóvenes usábamos sobretodos negros y zapatones negros. En medio de esos días tan desgraciados, sacaba el libro y le empinaba un trago. La voz de Miller me daba fuerzas. Aún sé de memoria ese comienzo increíble: "No tengo ni dinero ni recursos ni esperanzas. Soy el hombre más feliz del mundo. Hace un año, hace seis meses, pensaba que era un artista, ya no lo pienso, yo soy. Todo lo que era literatura se ha desprendido de mí. No hay más libros que escribir. ¿Entonces esto qué es? No es un libro. Es un libelo, una difamación. Es un prolongado insulto, un escupitajo arrojado a la cara del arte, un puntapié en el culo de Dios, del hombre, del destino, del tiempo, del amor, de la belleza...". La voz extraña que le había dictado esos poemas tan increíbles a Rimbaud volvía a hablar en la boca de un expatriado frenético que a los cuarenta años se rebelaba ante el cliché que es nuestra vida.

Uno nace e inmediatamente es arrullado o conmovido por la voz de nuestros mayores, por la voz cansada de los locutores de TV y la voz matutina de nuestros maestros. Pero, en paralelo a estos sonidos, se engendra otro tipo de diálogo. Hay alguien hablándonos desde los comienzos de los tiempos, pero pocas veces intercepta nuestros destinos. Cuando eso

sucede, el mundo se convierte en un lugar oscuro y peligroso, donde también está la salvación.

A esto, que voy a llamar la Voz Extraña, no se lo puede definir, pero se lo reconoce. Tiene las características de la poesía. Y a veces se la puede aislar del cuchicheo incesante de nuestro ego. Desde que nos levantamos hasta que nos dormimos, la máquina se pone en marcha y se activa nuestro diálogo interno. Ese diálogo construye el mundo en el que vivimos. Nos dice quiénes somos, qué cosas tenemos que conseguir, y trata de que lo sigamos al pie de la letra. Quiere que seamos lo que todos esperan que seamos, y que nos reproduzcamos y listo. Una vez conseguido esto, nos abandona con las cuentas impagas y el matrimonio en el horno. Es la Voluntad Ciega que está acá sólo para seguir estando y nos hace muy desdichados. Nos hace esclavos.

Cuando escribo algo, tengo como mínimo dos sensaciones: una, que es algo escrito por mí, que me satisface y me representa. Tengo, después de un largo tiempo haciéndolo, cierto oficio. Cualquiera adquiere una habilidad si se empecina en eso. El periodismo, por ejemplo, es puro oficio. Pero resulta que uno siente que el escritor debe ir siempre en contra de su habilidad. De manera que esos textos que parecen tan redondos y buenos son en realidad falsos amigos. Así que los dejo de lado o los intervengo hasta que escapan a mi control y empiezan a drenar la Voz Extraña. Entonces, los relatos o los poemas me empiezan a dar vergüenza ajena, incertidumbre, y todas esas sensaciones con las que es más difícil convivir. Ahí sé que –más allá de los logros– estoy, como quería Kerouac, en el camino.

Vladimir Nabokov decía que la literatura empezó un día en que un pastor entró en la aldea gritando que venía el lobo, sabiendo que eso no era verdad. Es una buena definición pero está sostenida en un registro moral que me molesta. Asocia la literatura a la mentira. Un libro de ensayos de Vargas Llosa sobre autores que lo conmovieron se llama *La verdad de las mentiras*. Sigue en la misma línea de flotación. Hace muchos años volví del colegio y le dije a mi madre que había un chico con unas orejas de burro ortopédicas. Mi mamá me dijo que era porque no estudiaba. Todavía hoy recuerdo la cara de ese chico que nunca existió. Tenía pelo marrón, dientes grandes, un guardapolvo que le quedaba apretado y estaba de pie en la puerta de entrada del colegio Martina Sil-

va de Gurruchaga, justo donde pegaba el sol. Le brillaba el armazón de metal que sostenía las orejas de burro inmensas, que eran de piel. Como ustedes comprobarán, yo no estaba mintiendo: simplemente, como en la Edad Media, como muchos otros chicos del mundo, tenía visiones. Antes de aprender a leer, ya tenía revistas de Batman. Estaban editadas por la editorial mexicana Novaro. Recuerdo una especial en la que en la tapa Batman se posaba por encima de una gran claraboya de vidrio. Debajo, mirándolo asustado, estaba el Guasón. De la boca de Batman salía un globo blanco de texto. Creo que pasé tardes larguísimas imaginando qué le estaba diciendo al Joker. Aún hoy, cuando voy al Parque Rivadavia a buscar libros viejos, me fijo entre esas revistas mexicanas que ahora son material de coleccionista, para ver si doy con la dichosa tapa. Poco antes de terminar la primaria me pasé las mañanas viendo un programa donde el mago Fantasio realizaba trucos en vivo, en un estudio repleto de chicos. Tenía un truco especial que me volvía loco. Juntaba chicos que seleccionaba del público y los ponía a sus costados. Acto seguido, decía, "ahora voy a pesar 200 kilos". Y se tiraba al piso y los chicos no lo podían ni sostener ni levantar. Repetía esto varias veces pero bajando cada vez más de peso, hasta que decía: "Ahora voy a pesar 20 kilos" y cuando se tiraba al piso, los chicos no sólo lo sostenían sino que lo hacían flamear. Le pedí a mi papá que me comprara la caja de trucos de Fantasio, pero el Gran Truco no estaba. Podías hacer desaparecer un pañuelo, fingir que cortabas un dedo y lo volvías a poner en el mismo lugar, pero nada del Gran Truco. Pasaron algunos años y coincidí en la colonia de vacaciones con un chico que había sostenido a Fantasio en el programa. Me lo comentó mientras nos cambiábamos en el vestuario para entrar a la pileta. Le pregunté, impaciente y nervioso, si todo estaba arreglado con el mago, eso de tirarse y no sostenerlo, etc. Él me dijo: "No. Era increíble. ¡De pronto el tipo no pesaba nada!". Eso me mató. Sentí que en algún lugar había una estafa, pero que era en realidad encantadora. Ese mismo poder de extrañeza encontré después en la literatura.

No quiero decir que esto sea la Voz Extraña, ya que nadie sabe qué es. Pero sí que ese estado de encantamiento le es propio, la propicia. Es imposible que todos esos tipos hayan entrado a Troya en el caballo de madera como si nada, pero la imagen es poderosísima y sin duda habla de algo que pasó hace mucho tiempo y que es funcional al costado más

inquietante de nuestra humanidad. Quiero decir que hay cosas que suceden en el mundo y hay cosas que sólo pasan en el Espíritu. Y el Espíritu, como todos sabemos, sopla donde quiere.

Esta cualidad del Espíritu, de elegir a quien se le cante para ser su intérprete, no es un hecho que debamos tomar a la ligera. Es un lugar común suponer que los llamados artistas o locos son los que suelen tener una visión especial del mundo. Esto no es así. Puede haber artistas que hayan sufrido por una aguda sensibilidad, pero lo cierto es que la Voz Extraña le toca a cualquiera. Veamos algo que escribió León Bloy: "No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su nombre verdadero, su imperecedero nombre en el registro de la luz...". De manera que encontrarse con la Voz Extraña no es como respirar sino como ser respirado. No la podemos llamar, pero sí podemos propiciarla vaciando nuestro canal. ¿Cómo se hace esto? Bajando el ego hasta el mínimo, liberándonos de los apegos que nos esclavizan y volviéndonos inaccesibles. Hay que buscar el equilibrio, no la inteligencia. Y todo esto se logra con disciplina. Sé que estas palabras suenan a la basura de la autoayuda, pero no puedo expresarme mejor y les pido disculpas. Tal vez deba pasar de nuevo de lo abstracto a lo concreto.

La cruza entre el pensamiento hindú y chino se dio en el siglo I después de Cristo por medio de las enseñanzas budistas. Como resultado de esas dos modalidades surgió el Budismo Zen. El Budismo Zen llegó al barrio de Boedo de la mano del padre del Japonés Uzu, quien vino a la Argentina después de la Segunda Guerra Mundial. El Japonés Uzu iba al colegio conmigo y no se llamaba Uzu sino Kimitake Hiraoke, pero todos, vaya uno a saber porqué, le decíamos Uzu. La llegada de la familia Uzu fue por escalas. Primero vino el padre para inspeccionar el lugar y ver si podía probar suerte. Lo ayudó la comunidad japonesa y rápidamente pudo ponerse una tintorería. En Osaka, su lugar de origen, tenían una bicicletería. Cuando Uzu, el hermano y su madre llegaron al aeropuerto de Ezeiza, los sorprendió que el hombre que los estaba esperando fuera melenudo, un beatle japonés. "Estoy tratando de pasar desapercibido, de parecerme a ellos", les dijo el padre para tranquilizarlos. El padre era cultor del zen y solía relatarle historias de ese tipo al japonés Uzu. Ya en el

colegio, él nos las contaba a nosotros. De esta manera, nacía el Boedismo Zen. Uzu solía decir estupideces de este tipo: "Antes de encontrar mi camino, yo era el camino". O relataba las andanzas de Bokuden, un samurai cultor del arte de la no espada. En el secundario armamos un equipo de fútbol que se llamó Boedo Juniors y que salió campeón del torneo de la parroquia Santa Amelia. Uzu jugaba de delantero, era grandote, veloz y difícil de marcar. Antes de entrar a la cancha, nos instruía en Boedismo Zen. Esa era la charla técnica. Con el tiempo, al igual que el padre, se dejó crecer el pelo y se hizo plomo de una banda de *heavy metal*. Una noche iba con un amigo en un auto y alguien en otro auto los empezó a perseguir. Nunca se pudo saber por qué el perseguidor empezó a tirar tiros y uno rompió el vidrio trasero del coche y entró por la cintura de Uzu y salió por el abdomen. Lo partió al medio. Igual sobrevivió, pero este hecho dividió su vida en un antes y un después. Dejó la banda de metal, se cortó el pelo y se puso a estudiar filosofía. Ahora da clases sobre Deleuze en la universidad. Creo que lo importante no es lo que dicen los protagonistas, sino lo que dicen los trazos de las vidas de los protagonistas. Samuel Taylor Coleridge estaba soñando el poema de la construcción del palacio del Kubla Kan en un día de verano de 1797. Hasta que un hombre venido de una localidad cercana lo despertó. Coleridge perdió el hilo del poema que la Voz Extraña le había estado transmitiendo, pero con lo que recordó publicó unos cincuenta versos rimados. Más que el fragmento lírico que dejó para la historia, me gustan las circunstancias en las que se desarrolló la escritura. La Voz Extraña suele hacer karaoke con nuestros destinos.

Publicado en *Breves apuntes de autoayuda*, Santiago Arcos Editor, 2005.

Función social de la poesía

Elvio Gandolfo es un escritor notable. Tiene varios libros cuya morfología puede ser –a simple vista– la de la prosa, pero su información genética es la de la poesía. *La reina de las nieves*, *Caminando alrededor*: dos grandes textos. Bueno, una tarde, en su casa de Buenos Aires –no sé si lo hace todavía, pero en ese entonces vivía saltando entre Buenos Aires y Montevideo– me leyó un texto de un libro suyo que se mantiene inédito todavía hoy. Era un libro sobre escritores que le gustaban y que, también, había tratado. El capítulo en cuestión trataba del Zorro, un sobrenombre que Elvio le había puesto a un escritor que ambos admirábamos y que, también, había formado parte de nuestras vidas en diferentes momentos. Me parece que el apodo es genial y lo voy a utilizar yo también en esto que quiero contar.

La primera noticia que tuve del Zorro vino de la mano de Daniel Durand. En ese entonces teníamos maratónicas reuniones en su casa, con un grupo de amigos con los que hacíamos una revista que se llamó *18 Buitres*. Después de la reunión, nos tirábamos a la marchanta en los sillones, almohadones, piso, etc., para leernos cosas, escuchar música y fumar. En uno de esos retiros espirituales, Durand me pasó un libro muy finito y me dijo que el autor era entrerriano, como él, y que la rompía escribiendo. Era el Zorro. El libro se llamaba *La piel de caballo*. Y Durand tenía razón: era genial.

Por esas vicisitudes de la literatura –algo que ahora francamente me espanta, como las presentaciones de brolis, pero de lo que en ese entonces era asiduo– conocimos al Zorro. Habíamos escuchado que era un tipo difícil, que había formado parte de la mítica revista *Literal*, con la delantera García-Gusmán-Lamborghini. Y poco más.

Con el tiempo, llegué a ser amigo del Zorro. Que es lo mismo que hacerse amigo de una araña pollito. El Zorro solía pasar por mi casa una vez por semana para tomar un vino e, invariablemente, los dos terminábamos borrachos. Pasaron los años, cambiaron los gobiernos, algunos amigos se reprodujeron y llegué a mis treinta con una falla en alguna parte de mi ánimo. Caronte me había inclinado el partido y casi no podía salir de mi casa si no me bajaba una colección de barbitúricos. El Zorro me dijo

que fuera a nadar, que eso servía para combatir la depresión. Él era un veterano del pánico y sabía. También me dijo que lo que yo tenía era El Horla. Que Maupassant había escrito –antes de terminar loco– un relato increíble sobre él y que, ¡oh casualidad!, el Zorro había traducido. Me regaló la edición junto a un libro suyo de los setenta, llamado *La obsesión del espacio*. Este libro de poemas también era genial.

Hace poco el Zorro enfermó. Con Santiago –un amigo que también escribe poesía y que le debe mucho a los libros del Zorro, tanto que uno de sus libros lleva su nombre– lo acompañamos para que se hiciera una resonancia magnética en un sanatorio de su obra social. Era un domingo por la noche. El Zorro tiene dificultades para caminar (en verdad, camina como un pingüino embolsado) así que lo pasamos a buscar por su casa y lo llevamos y trajimos en taxi. Ya en el sanatorio, nos sentamos en la sala de espera, uno a cada lado de él. Frente a nosotros estaba sentada una pareja formada por un rugbier vestido impecablemente en Legacy y una mujer rubia que tenía los ojos rojos post llanto. El rugbier, de a ratos, la abrazaba. El Zorro es sordo, así que habla en voz alta. Decía cosas como: "¡En los libros de Osvaldo Lamborghini no se mueve nada!". O: "¡La parodia es insoportable!". Hasta que una enfermera nos anunció que le había llegado la hora.

Lo ayudamos a levantarse mientras el médico nos informaba que uno de los dos tenía que pasar con él. Fui yo. Pasamos a un vestuario donde ambos teníamos que sacarnos los relojes, cadenas, llaves, etc. El Zorro se tuvo que sacar el audífono. Entonces vino un médico y, dándose cuenta de que el Zorro no lo iba a escuchar, optó por hacerme preguntas a mí sobre la salud del paciente: qué enfermedades había tenido, si era alérgico, etc. Le dije que se fijara en la historia clínica porque yo no sabía mucho sobre él. Me acuerdo que pensé que era poco lo que sabía en verdad sobre el Zorro. "¿Pero usted no es pariente?", me dijo el doc. "No –dije, buscando la palabra justa, como Urondo–, soy un fan".

"El tipo es un gran escritor", agregué. El médico hizo silencio y me preguntó cómo se llamaba. Se lo dije. Más silencio. No, nunca lo leí, me dijo. Después, el Zorro, el médico y yo entramos en un recinto similar a un estudio de radio, pero, en vez de la mesa con los micrófonos, había una camilla donde hacían recostar al paciente. Una vez puesto ahí, la camilla se movía hasta penetrar en una especie de horno y un ruido poderoso

sonaba por todo el recinto. La mitad del cuerpo del Zorro estaba adentro de eso. Yo me senté a su lado, en una silla de plástico, y me puse unos auriculares que me dieron. Después de media hora, lo sacaron afuera, pero no lo bajaron de la camilla. Entró uno de los médicos que accionaba la máquina y, sacando una jeringa, le inyectó algo al Zorro en el brazo derecho. "Es para tener más contraste", me dijo. Después le volvieron a dar otro golpe de horno magnético.

Ahora me río, porque me acuerdo que la primera vez que lo sacaron, el Zorro –como si la conversación de la sala de estar continuara– me dijo: "¡Basta de parodia!". Me acuerdo también que el médico que lo inyectaba me miró como preguntándome si estaba loco.

Hace unos días almorcé con Daniel Helder, otro amigo que también escribe poesía. Me contó que lo había ayudado al Zorro en su última mudanza. Las mudanzas del Zorro son míticas; de hecho, en las contratapas de sus libros –que él mismo escribe, como Odracir Nazarayes, cambiando las letras de su nombre– se dice que ha perdido infinidad de novelas inéditas saltando de hotel en hotel. Helder me contó que el Zorro estaba sentado en un colchón pelado, como un mono desnudo, mientras él y otros le movían los muebles. De golpe, me dijo, "me encontré con una foto vieja, donde él estaba muy joven, corriendo, vestido de deportista". "¡Qué estás mirando!", le gritó el Zorro. Y cuando Helder le pasó la foto, el Zorro la agarró con la mano y la puso a un brazo de distancia y desde ahí la escrutó, casi en trance.

Dicen que el Zorro era un tipo muy fachero. Que siempre estaba vestido de manera elegante. Bilingüe, solía gastar a Gusmán, García y Lamborghini, a quienes llamaba, despectivamente, "los analfa".

En fin, un tipo escribe unos libros muy flacos, de pocas páginas. Y para algunos se convierte en el mejor escritor del mundo. De hecho, ciertos lugares donde suceden sus relatos se modifican para siempre en la percepción de sus lectores. Algunas de las palabras que él utiliza se vuelven más intensas y les sirven a otros para decir algo que no sabían cómo decir. Y más. Cuando el partido se complica, aparecen tipos que, desinteresadamente, lo ayudan a ser más digno frente a las insistencias de Caronte. Sólo porque escribió.

Publicado en *Ensayos bonsái*, Emecé, 2007.

El retorno a Borges

Para Luis Chitarroling *y* El Dogo *Llinás*

No muy seguro de la transmigración de las almas, prefiero la transmigración de las bibliotecas. De golpe muere alguien y sus deudos deciden venderle su colección de libros. Esta antología de autores realizada a lo largo de toda una vida es comprada por los dueños de las librerías de viejo y, de esta manera, el espíritu y el intelecto –la sensibilidad– del lector muerto, que va derecho al polvo, resurge en otro lector vivo y tal vez más joven. Me gusta pensarlo así. Hace poco, visité la librería "Dylan toma", que queda en un subsuelo de la galería Buenos Aires. La galería subterránea tiene dos entradas, una por la calle Córdoba y otra por la calle Florida. El dueño se llama Hernán y, de tanto visitarlo buscando libros, se convirtió en un buen amigo. Como reafirmando el nombre del local 31, en la puerta está pegada una foto de Dylan Thomas con un whisky en la mano, apoyado sobre la barra de un bar.

Ni bien entro le digo siempre a Hernán "¿Y? ¿Murió alguien?", y él me muestra las pilas de libros viejos y a veces hasta ayer inconseguibles, puestos para catalogar y envolver con el papel transparente que los va a proteger del paso físico del tiempo. Como Gogol, uno busca almas muertas, pero para reactivarlas. Hernán, en el inmenso escritorio de la librería, tiene amontonadas fotos, lapiceras, cuadernos, libros, revistas y cigarrillos negros que fuma sin parar. También resalta, sobre el ángulo izquierdo del mueble, un pequeño frasco de vaselina que utiliza para untarte el trasero antes de decirte los precios. Porque Hernán sabe lo que vende. Hace poco le compré una edición de *Los adioses* de Onetti, de la editorial Sur. Se me escapó por un par de días *Otras inquisiciones*, de Borges, de la misma editorial. También me mostró *Borges a contraluz*, de Estela Canto –lo compré–, y un libro muy curioso y finito de dudosa estirpe. Se llama *Poemas eróticos de Borges a María Kodama*, y está publicado por una editorial llamada, borgeanamente, El Simurg. A este libro yo ya lo había visto en poder de mi amigo Darío Rojo, hace muchos años. Me acuerdo que discutimos su autenticidad con todos los compañeros que hacíamos una revista de poesía y barajamos la idea de publicar algunos

poemas en el número tres, que nunca salió. Hernán me dijo que hay otra edición del mismo libro en una colección gris que suele asolar los puestos de los parques Rivadavia y Centenario. La colección se llama "Biblioteca de Clásicos", de la Editorial Universitaria de Madrid. Hernán también me mostró *Borges, una vida,* de Edwin Williamson, biografía publicada por Seix Barral que se encuentra a menudo en las mesas de saldos de la calle Corrientes. En fin, me llevé a Onetti, Canto, la biografía de Williamson y dudé con los poemas eróticos ofrecidos por la editorial El Simurg. Ahora, mientras escribo esto, pienso que debería haberlos comprado. Tal vez, ni bien termine estas líneas, lo haga. Ojalá todavía estén.

Se me vino a la cabeza Borges porque, antes de pasar por la "Dylan toma", crucé desde la Plaza San Martín hacia Florida, por la Galería del Este. Hace muchos años, en mi adolescencia, yo iba a esa galería porque ahí estaba un local de la marca de ropa *Little Stone* que en ese entonces hacía furor. Vendían camisas floreadas, enteritos de jeans y el logo de la marca era la lengua de Mick Jagger. En una de esas incursiones de testosterona, pasé por la librería que aún hoy está en la galería y vi a Borges. Me quedé tieso. Estaba sentado, vestido con un traje claro, y una mujer le pasaba un vaso de agua. Yo, iniciado por mi maestro de séptimo grado, ya había leído alguno de sus libros, pero creo que en ese entonces me interesaba más el rock que la literatura. Sin embargo, me impactó verlo. Me dio la impresión de que se movía en otro tiempo, y que aunque la efervescencia que prometía el local de *Little Stone* apenas podía rozarlo, había algo vital en ese honorable anciano. Fue como si su presencia física desmontara toda la retórica con la que me lo habían presentado a lo largo de los años.

Borges fue el escritor nacional. Su cara apareció en todos lados y durante la escuela primaria y secundaria nos enseñaron un Borges prototípico: su pasión por los tigres, su odio a los espejos, los poemas de la fundación mítica de Buenos Aires, que terminaban en rima y hablaban de los objetos y su teología ajedrecística. A ese Borges epidérmico le íbamos a sumar, más adelante, el de la precisión matemática, el metafísico fantástico, el fabulador que, gracias a una prodigiosa inteligencia, lograba relatos y ensayos que estaban por encima de la corrupción del tiempo. El reaccionario, el corruptor de los menores que intentaban iniciarse en la literatura y que tendrían que optar por su escritura clásica y erudita o

la prosa salvaje de Roberto Arlt. Todas definiciones y antagonismos que no sirven para nada. Que no permiten una lectura productiva de la obra de Borges ni de la de Arlt.

En 1953 los hermanos Viñas –lo más parecido, en nuestra literatura, a los hermanos Castro– dieron comienzo al ciclo de la revista *Contorno* y lanzaron la operación de encumbramiento de Roberto Arlt. Claro que, tratándose de nuestra cultura, no fue una lectura positiva sino que se trató de pura negatividad. La cosa era matar a Borges para imponer a Arlt. A partir de ahí, fueron creciendo las críticas contra el escritor ciego y se llegó a publicar un libro que suele andar aún por la librerías de viejo, *Contra Borges*. No sé si existe otro escritor argentino que se haya hecho acreedor de un libro totalmente en su contra. Llegado a este punto, podríamos jugar con un esquema borgeano: si hoy desaparecieran todos los libros de Borges y todos los libros que lo celebran, aún podríamos notar su presencia por la crítica contraria que propició. La obra del marido de María Kodama produciría el efecto similar al que, explican los científicos, deja un agujero negro, que es invisible a la vista pero que, según los cálculos matemáticos, está ahí, o tendría que estar ahí, por la inmensa presión que provoca en la materia astral.

Borges, por su parte, nunca pareció preocupado por aborrecer la obra de Arlt. Cosa que solía hacer con los escritos de muchos de sus contemporáneos. Ahora está publicado el monumental *Borges*, de Adolfo Bioy Casares. Este es un libro producido a partir del diario de Bioy, donde anotaba sus días y noches con su amigo mayor. Por la malicia con la que disparan sarcasmos e invectivas, ambos escritores parecen "*Beavis and Butthead Borges*", dos muñecos sentados en el suntuoso piso de los Bioy destrozando sin piedad a amigos y enemigos, yendo a velatorios y presentaciones de libros de gente que desprecian, y preocupados por los premios de la vida literaria. Casi todas las anotaciones de Bioy empiezan con una frase que parece una movida de ajedrez: "Come en casa Borges". El viernes siete de junio de 1957, Bioy anota un pensamiento de Borges sobre Arlt: "*El juguete rabioso* es mejor que todas las novelas de Mallea: cuando el malevo traiciona a su amigo, está bien". Más adelante, en un cuento suyo, "El Indigno", tematiza y miniaturiza a *El juguete rabioso*. De hecho, uno de los personajes se llama Alt, posiblemente como referencia y homenaje velado, cosa que notó ya en un trabajo Ricardo Piglia. Este relato es de

los setenta y forma parte del libro *El informe de Brodie*, que tiene cuentos sencillos, alejados de la veta fantástica y especulativa. En el prólogo, para defender su trabajo estilístico en estas narraciones, Borges cita al criador de gorilas: "Recuerdo que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y que replicó: Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas". Más allá de los nombres ocasionales de Borges y Arlt, es claro que para el trabajo de un escritor es más importante aprender de los opuestos que seguir enamorado de los que representan su propia sensibilidad. Para citar sólo un nombre grande: Juan Carlos Onetti tomó de Borges y de Arlt, y esa síntesis extraordinaria eclosionó en su obra a partir de *La vida breve*, un mundo de malevos y atorrantes, pero creado en la mente fantástica de un hombre común.

Un autor extranjero, que no está contaminado con las antinomias argentinas, puede tranquilamente escribir una biografía de Borges sin nombrar a Roberto Arlt en ningún lado, como es el caso del texto de Williamson. Pero nadie puede biografiar a Borges de manera exhaustiva sin reparar en Norah Lange y Oliverio Girondo. Norah Lange era una mujer hermosa que enloqueció a muchos de los poetas de la generación de *Martín Fierro* y *Proa*. Neruda, parece, también perdió la chaveta siguiendo a esta linda pelirroja que se sabía admirada por la vanguardia argentina. La casa de las hermanas Lange, en la calle Tronador, fue el refugio del primer Borges, un muchacho feliz que ahora nos parece muy lejano y extraño, ya que estamos acostumbrados a mirarlo bajo la retórica de un hombre desgraciado, como él mismo se retrató en versos muy flojos: "No he sido un hombre feliz, que los glaciares del olvido me arrastren y me pierdan despiadados, etc, etc". Pero Borges fue feliz. Escribió manifiestos, pegó una revista mural por las calles de Buenos Aires, dio pelea en estética y en política, se emborrachó y bailó tango hasta el amanecer y caminó sin rumbo fijo por los arrabales de la ciudad para sentir la electricidad de esas zonas donde la ciudad se perdía en el campo. Fue criollista, pensó en la Patria con mayúscula hasta que ésta se convirtió, con los años y las frustraciones, sólo en un lugar donde no estaba Perón. Pero antes apoyó la Revolución Rusa e intentó ser un Whitman argentino. Si Borges hubiera seguido siendo feliz, pienso, hubiésemos tenido un poeta mediocre y entusiasta, pero de esto nos salvaron –como veremos

más adelante– Norah Lange y, sin saberlo, su verdadero rival en la vida, Oliverio Girondo. Recordando esta época, anotó Carlos Mastronardi: "Borges era feliz en aquellos días, agraciaba el diálogo de agudas bromas y de carcajadas homéricas y no quería ser otro ni en esta vida ni en las imaginarias vidas venideras".

Supongo que la obra de Girondo debe ser productiva para muchos poetas actuales. Creo que la de Borges es central para toda la literatura universal. Si hubiera gente en Marte –por ahora se comprobó que no– los marcianos no podrían esquivarlo. Cuando se lo suele atacar, se lo acusa de construir palacios inmensos y bellos pero que no tienen conexión con la vida. Frases como estas han salido de boca de grandes escritores (Nabokov) y de escritores menores (Auster). Lo cierto es que insisten en hacer una lectura de Borges poco interesante y tendenciosa, como si sólo leyeran lo que produce la crítica parasitaria que ha ido creciendo en torno al escritor ciego. La obra de Borges no puede ser leída como simples parábolas ingeniosas, creadas por una gran inteligencia. Como la de Kafka, de quien es deudor y traductor –Tlön, acaso ¿no es una versión de Kafka?–, debe ser leída en clave realista. El caso de Gregorio Samsa es terrible porque es real, el insecto no es alegórico, está ahí, detrás de la puerta por donde le pasan la comida. Y detrás del planeta imaginario de Tlön también está el chirriar de dientes de la filosofía demoledora de Arthur Schopenhauer.

David Foster Wallace hizo trizas la biografía de Williamson porque le parecía que el autor abusaba de las interpretaciones psicoanalíticas para analizar los relatos borgeanos. Es verdad. Pero Wallace no era argentino y no podía valorar el Borges vital, contradictorio, sensible y a veces humillado que nos presenta Williamson. Un Borges al que interpreta, creo, bajo la influencia del texto biográfico de Estela Canto, *Borges a contraluz*. Pero volvamos a *Borges, una vida*. Girondo, como lo cuenta Williamson, fue involuntariamente clave en la evolución de la obra de Borges. En 1926 se dio una fiesta en honor de Ricardo Güiraldes, en los lagos de Palermo. Norah Lange, que era conocida como la protegida de Borges, llegó con éste. Pero se sentó cerca de Girondo, en ese entonces un extrovertido poeta vanguardista que acababa de llegar de París. Mientras comían, Norah, sin querer, tiró una botella de vino y Girondo se acercó y le dijo: "Parece que va a correr sangre entre nosotros". En ese momento

la señorita Lange se enamoró perdidamente de Girondo y fue este *otro* quien la llevó después a su casa. Escribe Williamson: "Norah había llegado a la fiesta con Borges pero se fue con Girondo, y ese simple hecho traería una desdicha singular a la vida de Borges. Perder a Norah con otro hombre ya habría sido un desastre considerable, pero perderla con Girondo justamente era una humillación desesperante". Borges y Girondo eran enemigos estéticos. En 1932 uno publicaba un libro que conmocionaba a los lectores (*Espantapájaros*), repleto de imágenes osadas, y el otro un pequeño volumen de ensayos muy extraños (*Discusión*) que dejó perplejos a los críticos, ya que hablaba de alquimia, magia, especulaciones teológicas y demás temas esotéricos. Temas donde Borges fue a rumiar el descontento después de su derrota amorosa por goleada. Williamson conjetura que Jorge Luis Borges al perder a Norah Lange perdió también su voz poética, ya que luego de *Cuaderno San Martín* no volvió a escribir en verso hasta mucho después. Lo cierto es que nosotros sabemos que Borges estaba escribiendo poesía en sus ensayos, en una voz extraña y nueva, pero en ese entonces muy difícil de percibir.

Recapitulemos: Borges era un joven feliz y estaba enamorado de la señorita Lange. Sus poemas, en ese entonces, se encontraban más cerca de la prosa de Carlos Argentino Daneri. Cuando la felicidad que le traería la musa pelirroja y la realización de sus sueños de poeta nacional fueron aniquilados por la aparición de Oliverio Girondo, Borges pensó en el suicidio de manera persistente. Dramático, hasta llegó a comprar un arma y alquilar una habitación en un hotel para hacer "la Gran Lugones". Pero no lo hizo. Desdichado, la obsesión con Norah Lange fue *in crescendo* y signó gran parte de su obra. Bioy Casares anotó sorprendido que su amigo estaba obsesionado por igual por la *Divina comedia* y Norah Lange. En el comienzo de "El Aleph", la mañana en que muere Beatriz Viterbo está fechada en febrero de 1929, el mismo mes y año en que Norah lo rechazó. Borges sufría pero estaba escribiendo como los dioses. Convertía su dolor en aventura. Así que en ese candente instante en que una de las chicas Lange dijo: "Éste sí, éste no", nosotros tuvimos al Borges que nos rompió la cabeza.

Publicado en *Breves apuntes de autoayuda*, Santiago Arcos Editor, 2005.

Simpatía por el demonio

Hace unos días me encontré en un diario con la foto de un compañero de secundario. Tenía la cara pintada y una nariz de payaso, pero era él. Estaba dando una clase de clown. Un tipo excéntrico del que no había vuelto a saber nada hasta esta súbita aparición. Me acuerdo que su padre era un enfermo cardíaco que había hecho un curso de detective por correo (un día me mostró la licencia) y su madre era, dicen, bruja, o algo así. Mi compañero vivía en una "casa chorizo" típica. En la pieza de arriba, donde a veces nos juntábamos para estudiar, este chico tenía una colección de aviones nazis. También tenía libros sobre la Segunda Guerra Mundial y era un erudito de ese conflicto. A lo largo de mi vida, me he vuelto a encontrar con gente que está, de alguna manera, obsesionada con los nazis, gente a la que la estética nazi le parece interesante no sólo como fenómeno para estudiar el mal, sino como cierta postura punk. En esta gente, la verdad, uno no puede confiar. Siempre hay algo que está haciendo ruido en las cosas que dicen, en las cosas que escriben. No se muestran explícitamente como antisemitas, ni promilitares, pero... son raros. Roberto Bolaño, tocado por la varita mágica del talento, ha podido escalar desde el nido de resentimiento crónico de estos tipos hasta convertirse en su gran escritor, en el demiurgo de los deseos y ansiedades de esta casta paramilitar fascinada por la derecha. Porque hubo dos boom de la literatura latinoamericana, el primero lo formaron cinco o seis novelistas que admiraban y escribían sobre dictadores –estos fueron los mejores–, y el segundo, formado solamente por Roberto Bolaño. La aparición de *El Tercer Reich*, novela inédita hasta hace poco, no hace más que realzar una obra extraordinaria. Este libro no es un libro más, no llega a la desmesura genial de *2666*, pero está a la altura de *Estrella distante*, aunque parezca algo desprolijo y precario. Quizá precisamente por eso, y porque nos permite una lectura inquietante sobre el escritor chileno, es una pieza clave, como el riñón o el hígado, para el cuerpo humano.

Bolaño sigue escribiendo desde la muerte. De manera póstuma, la editorial Anagrama publicó *2666*, la larga novela formada por cinco libros. En una nota introductoria, se dice que el chileno prefería publi-

carla en cinco libros y no toda junta. De haberse hecho así, la segunda novela, la parte de Amalfitano, no hubiese resistido, ya que es la que parece necesitar una horneada más. Sin embargo, en un solo volumen embriagador, pasa de largo. Se han publicado como dos libros más de poemas, retazos, cuentos y cualquier cosa que los herederos puedan encontrar entre los archivos manchados con salsa bolañesca. Pero nada hacía presumir que podían tener encanutada una novela completa, larga e intensa, a la altura de su mejor prosa. Andrew Wylie, el agente literario que gestiona los derechos del escritor, dio la noticia de que *El Tercer Reich* estaba en galeras, esperando para salir a la imprenta. Wylie, apodado El Chacal por su implacable destreza en los negocios, parece él mismo un personaje de Roberto Bolaño. Antes de abrir la novela, las preguntas surgían a granel. ¿Será un nuevo refrito? ¿Habrá un grupo de escritores a sueldo que lograron aislar la fórmula de Bolaño para sacar *ad infinitum* nuevos textos? ¿Otra vez el nazismo?

Parece que *El Tercer Reich* es hermana de *La pista de hielo*–se escribió a fines de los ochenta– y antecesora de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*. *La literatura nazi en América* es un proyecto borgeano, una reescritura de *Historia universal de la infamia*. Un libro que no me interesa tanto en sí mismo como por lo que potenció a otros que se escribieron antes (*El Tercer Reich*) y después (*Estrella distante*). En *El Tercer Reich* no están los personajes escritores de los que tanto gustan los fans de Bolaño. Pero sí el personaje principal escribe un diario que es el que lleva adelante la novela. La cosa es más o menos así: Udo Berger está de vacaciones con su novia Ingeborg en un pueblito de la costa española. Udo es el campeón alemán de los juegos de guerra de tablero y especialista en uno que se llama "El Tercer Reich". Su novia es adicta a un escritor de policiales llamado Florian Linden. Cuando empieza el diario, Udo consigna que está enamorado de Ingeborg y también muestra una fascinación por Frau Else, la treintañera dueña del hotel donde se hospedan. A las pocas páginas los lectores estamos enamorados de Frau Else aún antes que el protagonista. Bolaño tiene el don, algo difícil de conseguir en un taller de escritura, de trasmitir emociones, de persuadirnos a seguirlo en su relato. Diría que la prosa de Bolaño se convierte en voluntad.

La pareja conoce a otra pareja de alemanes y traban amistad. El macho de la otra pareja es un surfista, algo alocado, de los que todos

hemos conocido en alguna playa. Este es el introductor de la gente del lugar en el conjunto cerrado de alemanes. El Lobo, el Cordero y quizá el personaje central de la novela, el Quemado. Un tipo que alquila motos náuticas en la playa, que tiene una figura apolínea descomunal pero la cara monstruosa llena de quemaduras. Una especie de Carlos Tévez cruzado con un orco de Tolkien. El Lobo y el Cordero son una especie de Abbot y Costelo, de Triqui y Willy, pero el Quemado es cosa seria. Vive en la playa debajo de los patines que alquila y con los cuales arma una especie de carpa extraña, un refugio donde pasar la noche. Se desconoce su origen pero suponen que es sudamericano, y que tal vez fue torturado y está exiliado. El Quemado es un paria, un apartado, pero que con pocas cosas logra hacer una cabecera de playa en España y, sin saber mucho del juego que juega Udo, igual consigue vencerlo en las páginas finales de la novela. El Quemado es Roberto Bolaño. Como dice T. S. Eliot en *The Waste Land*, con las ruinas construyó su reino y desde ahí salió a conquistar el mundo. Conozco al hombre de Bolaño. Son "quemados" que suelen andar por el mundo haciendo trabajos precarios, viviendo en campings o circulando en pequeñas migraciones, buscando el verano y los turistas. Algunos son paseadores de perros o trabajan como serenos de un circo, pero tienen una profunda desesperación y una gran vida interior. Como no se les da, son resentidos, y ese resentimiento a veces produce el deseo de venganza. Algunos se vengan escribiendo como los dioses. Conozco muchos escritores con el talento de Bolaño a los que no se les dio la posibilidad de trascender. Y ahí están, rumiando su mala leche en donde pueden, gritando desde los podios que ellos mismos se construyen en sus piezas alquiladas. Estos escritores tienen el poder de la mejor literatura, esa que crece en los intersticios de las paredes viejas, al tuntún, porque sí. Si tienen que sacar a un personaje de una habitación a la calle, no andan con muchas florituras, lo sacan derribando la pared con una camioneta. Ellos no dudan, y por eso a veces son vampirizados por escritores más hábiles, más cultos, más hermosos, con más capacidad pulmonar para llegar a la superficie.

El Tercer Reich toma la estructura de la novela alemana de enfermedad, de sanatorio, como *La montaña mágica*, de Thomas Mann. En el hotel –el sanatorio– hay personajes excéntricos y el lugar mismo se vuelve un protagonista. La historia de amor que viven Hans Castorp y Claudia Chau-

chat en el libro de Mann, acá la reversionan Udo Berger y Frau Else. Su relación es un *cover* de aquel encuentro extraordinario. Pero Bolaño, a diferencia de Mann, cuando escribe *El Tercer Reich* es un escritor imperfecto, que está depurando sus materiales y probando su pluma. Aunque ya tiene el lenguaje característico, cóctel de su errar por Chile, México y España, que lo vuelve un autor que parece traducido al castellano. El lenguaje de Bolaño no es como el de, para poner un ejemplo, César Vallejo o Ricardo Zelarayán, que son casi intraducibles, sino que tiene algo del de Roberto Arlt, que podía poner la palabra *jamelgo* sin problemas porque eso era lo que leía en las traducciones de las obras de sus queridos rusos. A través de su lucha mental con el Quemado, Udo Berger –un joven alemán burgués, con empleo en una oficina– se desquicia y termina convirtiéndose en un personaje demencial de *Los detectives salvajes*, esa novela que uno siente que fracasa cuando los muchachos encuentran, finalmente, a Cesárea Tinajero. Pero que remonta vuelo cuando orbita las caminatas de Octavio Paz, la bestia negra de la escritura de Bolaño. En *El Tercer Reich*, esta magnífica novela, Roberto Bolaño escribía con urgencia pero con placer. No sé si sabía que se iba a morir pronto, pero escribía con la convicción de que, tal vez, sus lectores no iban a surgir en el tiempo que le pudiera tocar vivir, fuera mucho o poco. Esto se siente en la novela. Después vinieron los premios, el dirigible inmenso y letal de *2666*. Y todos empezamos a hablar con el resultado puesto.

Publicado en *Breves apuntes de autoayuda*, Santiago Arcos Editor, 2005.

NADIE, ZAFA, NUNCA

Hace varios años yo tenía un amigo al que llamaré P que trabajaba en una agencia de noticias. En la sección de cultura. Era un muchacho nervioso y pasado de rosca. Vivía estresado por millones de notas que se comprometía a hacer para otros medios y que, invariablemente, terminaba casi sobre la hora. Uno de esos días en que la redacción de la agencia estaba al dente, les cayó la noticia de la muerte de Onetti. La editora de su sección le encargó a P que se ocupara de conseguir comentarios de prestigiosos escritores sobre el uruguayo. Así que, bien temprano por la mañana, P llamó a Juan José Saer a París. Y, nervioso y apurado como siempre, le dijo: "Necesito su opinión porque se acaba de morir... Saer". Del otro lado de la línea se produjo un silencio demoledor y P casi palma de un infarto cuando se dio cuenta del fallido. Saer se rió, le dijo unas cuantas frases de rigor sobre Onetti y, cuando vino a Buenos Aires a presentar *Las nubes*, le escribió a P una dedicatoria que decía: "Los muertos que vos matás gozan de buena salud". Bueno, ahora me acaban de decir que se murió Saer en serio, en París, como consecuencia de un cáncer de pulmón. Y la verdad es que me afectó cuando me lo dijeron. Cosa que me sorprendió, porque Saer no me caía bien. Es decir, la persona cotidiana que haya sido Saer es algo que desconozco (sólo estuve una vez tomando whiskies con él junto con P, hace muchos años) y de ella hablarán bien y mejor sus amigos íntimos. Pero Saer en sus últimos años representaba a un tipo de escritor demasiado egocéntrico para mi gusto, siempre dispuesto a dejarse adular por lo que yo llamo el "síndrome del palco del Diego". Es decir, gente dispuesta a hacer pogo con el Diez y practicar el sidieguismo a *full*. De ahí que cada vez que Saer hablaba de escritores, nombraba a los que estaban muertos o a los que de alguna manera eran clones de él y, por consiguiente, no le llegaban ni a los talones. Por otra parte, me daba vergüenza ajena verlo despotricar de manera obsesiva, salierizándose, contra Paulo Coelho, obsesionado por el poder de venta de las giladas que escribía el brasileño. Saer era y es para mí un escritor extraordinario y no lograba entender el porqué de la fobia contra un tipo sin duda muy listo. Mucho tiempo después me di cuenta de que Juani,

como le decían sus íntimos, también quería vender mucho, y en eso Coelho es imparable. Todo esto que cuento puede parecer raro, porque cuando uno se muere por lo general se lo celebra de manera automática ya que la muerte cubre todo con su velo de respeto. El muerto es alguien que acaba de entrar en el misterio. Y por lo tanto –como es alguien que se nos adelantó en eso que nos da tanto miedo– está por encima de nosotros. Pero yo creo que esto es una estupidez y la mejor manera de hablar de una persona es, precisamente, decir lo que pensamos como si la muerte fuera un accidente que pone la cuenta en cero. Como dice Beckett en su ensayo sobre Proust: "Cualquiera que sea la opinión que tengamos sobre la muerte, podemos estar seguros de que no tiene el menor sentido ni el menor valor. La muerte no nos ha pedido que reservemos un día libre". Por eso, en términos de producción literaria, no creo que la muerte de Saer haya, como dicen hoy los diarios, "truncado una carrera literaria". Un escritor no es como un futbolista que siempre tiene que meter goles. Saer escribió varios libros que lo ponen en un lugar de excepción en la literatura mundial. *Cicatrices*, *El entenado*, *Glosa*, *La vuelta completa*, *El limonero real*, *Nadie nada nunca*, los poemas de *El arte de narrar*, sus relatos, etc. ¿Cuántos escritores pueden jactarse de haber escrito tantos libros hermosos, peligrosos, inauditos? Libros que crean una poética y trabajan una zona donde otros escritores van a ir a buscar agua. Creo que uno de los fuertes legados de Saer es éste: escribir la obsesión, se esté o no en la época que la merece. No escribir escuchando lo que está "en el aire", sino crear un mundo nuevo para que en ese mundo se cree también un nuevo lector. Y también reconocer que la puntuación es nuestra respiración sobre el texto y que es una decisión ética que no hay que dejar a los correctores o a los gramáticos.

Cicatrices fue el libro con el que me inicié en la aventura Saer. Un libro contemporáneo de *Rayuela*, pero infinitamente más riesgoso, a contracorriente de las modas y donde la voz del narrador ya estaba a pleno. Los primeros relatos de Saer ("El taximetrista", "Unidad de lugar"), y la novela *La vuelta completa*, me encantan porque muestran a un escritor todavía inestable y no completamente seguro de su material. Y en ellos es notable la influencia de Onetti, Arlt y Joyce. Muchas veces me pregunté si Saer habría leído a Haroldo Conti. Creo que el narrador de *Sudeste* y *En vida* es uno de los pocos que, en su momento, estaba a la

par del joven de Serodino, escribiendo una literatura sin atributos. Pero era la época de la porquería del boom latinoamericano infectando las mesas de las librerías. Y, salvo el caso de unos pocos, no se los leyó bien a ambos hasta más tarde.

En una edición de *El Porteño*, en 1987, César Aira –dando la pelea por un lugar en el canon– escribía un ensayo interesante sobre Saer, a quien acusaba de escribir muy bien. "Saer tiene la particularidad tan poco latinoamericana de que cada libro que saca es mejor que el anterior". Aira practicaba la técnica del elogio desmesurado para terminar mostrando que eso no era suficiente: "El modelo de Saer es el ejercicio de taller literario, basado en una consigna lo bastante inteligente como para que dé una buena novela, y ejecutado con la mejor destreza posible". Saer es un gran artesano –decía el listillo de Aira–, por eso mejor ni leerlo. Pocas veces una crítica excesivamente a favor provocaba la sensación –buscada, por otra parte– de que el objeto estudiado podía ser un fiasco. Creo que en un momento de la parte final de su obra –*Las nubes, La pesquisa*– queda la sensación de que Saer era demasiado consciente de su talento como narrador y que por eso sus novelas dejaron de tener riesgo. Algo vital para tener despiertos a algunos lectores que no leen ni a Coelho ni *El código Da Vinci*. Pero qué importa, ¿no? Saer es un clásico: es decir, alguien que impone los criterios en los cuales va a tener que ser leído. La descripción fenomenológica del corte del salamín en las primeras páginas de *Nadie nada nunca* fueron un hit que pasó de boca en boca entre mis amigos como se cuenta un gol de Maradona. Y también está *Glosa*, esa novela que, cuando la recuerdo, me llena los ojos de lágrimas y me pone la piel de gallina. Porque no se puede escribir tan bien. La escritura como algo físico. Como decía Borges, algo que impactaba como la presencia del mar. O el comienzo de *El entenado*: "De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia del cielo".

Algunos piensan la literatura de manera deportiva. A mí me gusta pensar la literatura como una constelación fuera del tiempo donde conviven las obras más diversas. Las estrellas pueden estar muertas, pero la luz continúa viajando hacia nosotros, iluminándonos en la noche cerrada. Parafraseando a Andrés Caicedo: Que le vaya bien, Saer, en estos primeros días de muerte.

Publicado en *Ensayos bonsái*, Emecé, 2007.

Fragmentos de un discurso de vanguardia

Es curioso, nadie puede entender exactamente a Lacan, pero sus teorías, sus hipótesis y sus conceptos son tremendamente productivos. Sobre el final de su vida se la pasaba jugando con aros de cortina de baño para tratar de volver reales a los nudos borromeos. Ha dejado juguetes hermosos, matemáticos, para que otros sigan divirtiéndose. Saquemos, entonces, del canasto del genio un concepto que nos va a servir para empezar a hablar sobre Luis Chitarroni y la reedición –después de más de 15 años– de su primera novela, *El carapálida*. Cuando publicó este libro, Chitarroni ya había dado a imprenta *Siluetas*, un libro borgeano sobre escritores ficticios y reales, no importa ya tanto esa diferencia. También era un joven que ejercía, Lacan dixit, un "Supuesto saber" en el campo intelectual argentino. Discípulo de Enrique Pezzoni, miembro del grupo literario Shangai que editó la revista *Babel*, anglófilo y editor él mismo en Sudamericana de grandes libros extranjeros y nacionales: a él le debemos una obra maestra inconseguible hoy en día como es *El desamparo*, de Gustavo Ferreyra (quién, si no Chitarroni, podía hacer que Sudamericana, una editorial que editaba los *best-seller* nacionales de Osvaldo Soriano, sacara también *El desamparo*). El tema es que tanto saber, tanta erudición, puede terminar deteniendo las operaciones estéticas.

Siluetas estaba bien, pero no arriesgaba, estaba dentro de la "literatura". Uno pensaba que Chitarroni podía terminar como esos escritores prometedores, por su genio, que nunca consiguen publicar nada o que terminan, como Joe Gould, escribiendo una novela oral que en los papeles no existe. Pero no fue así. Chitarroni publicó *El carapálida* y, después, *Peripecias del no*. Una novela y una antinovela. En la primera hay una historia que se desarrolla de manera aparentemente clásica, en la otra hay esquirlas de una novela que se deja de lado, como los fragmentos de una obra que se abandona. Si uno hubiese tenido que apostar en su momento, hubiera pensado que la primera novela que Chitarroni iba a escribir y publicar sería *Peripecias del no*, eso es lo que prometía su reputación: erudición, vanguardia, sofisticación. Pero no. Empieza por lo más difícil. Y escribe una novela entrañable sobre ciertos sucesos en una escuela primaria

durante los años setenta. Novela que podría haber sido escrita por el primer Cortázar pero que ahora, cruzado por la influencia del sistema de pensamiento de César Aira, se vuelve increíble. Chitarroni escribe y lucha contra el costumbrismo, la emoción fácil –escribe después de *Literal*– y, por supuesto, la influencia de Aira. Consigue, entre muchos otros logros, no convertirse en *spam* del gran escritor de Pringles y darnos a los lectores la curiosa felicidad de rememorar una época intensa sin caer en la nostalgia y los estereotipos. Hay algo que se tiene o no y que es muy difícil: el milagro alquímico de creerle al autor lo que estamos leyendo, de sentir a los personajes, de olerlos, de escucharlos. Vayamos entonces a visitar un invierno lectivo de 1971 en los patios de la escuela Gervasio Posadas, donde ha muerto (o no) un alumno, el carapálida, que regresa para deambular entre sus pares y glosar la rigurosa foto de fin de curso.

***

En *El cazador oculto* de Salinger, Holden Caulfield, el joven narrador, dice que le gustan esos escritores a los cuales se siente la necesidad de llamarlos por teléfono. Después de releer *El carapálida* y de leer por primera vez *Peripecias del no*, uno siente el mismo impulso que Holden, quiere llamar a Chitarroni para preguntarle por sus tramas, para cotejar sus acertijos, sus pequeñas obsesiones, para devolverle los juguetes que se deja olvidado en medio de las páginas de ambos libros para felicidad de sus lectores. Tanto *El carapálida* como *Peripecias del no* empiezan con la descripción de una foto. Esto da cuenta de que el narrador parece necesitar surgir de un hecho estático, algo que pueda mirar y empezar a narrar. En *El carapálida*, ya lo dijimos, es una foto que es también la portada del libro. Luis Chitarroni es el alumno que sostiene la pizarra donde está inscripto "Escuela n 24. 7mo grado a-b año 1971". Lo rodean sus compañeros y sus maestros. Se parte de un registro fotográfico naturalista, verdadero, para empezar a borrar, correr, narrar y modificar lo que realmente sucedió e instalar en su lugar una ficción que refleja, por negatividad, de manera más contundente los hechos. En *Peripecias del no* se describe un retrato (y se lo presenta bocetado a lápiz en la página). Pero ya no son estudiantes, son miembros de una revista literaria. Sin embargo, la fecha de la foto es la misma, comienzos de los setenta. De

la edición original de *El carapálida* a ésta que sacó Interzona hay pocos cambios. El autor le agregó una dedicatoria (la vida le agregó la dedicatoria) para Alejandra y Pedro y sumó una cita más de la que ya estaba. Antes estaban sólo Los Beatles diciendo: "Even those: I me mine". Y ahora se suma Franz Kafka hablándole a Felice Bauer sobre una fotografía y pidiéndole que la mire bien ya que ella es amiga de los niños y Kafka, en cambio, ante los niños "prefiere cerrar los ojos". La novela tiene 233 páginas y está dividida en 19 capítulos. Aunque es una historia lineal, se nota que Chitarroni primero bocetaba y escribía y después armaba. El capítulo primero, por ejemplo, fue escrito al final y puesto en ese lugar para que a través del fotógrafo que va a hacer la foto del curso, uno entre en la novela y también en la escuela. Hay un narrador omnisciente que de golpe se vuelve casi una primera persona y en ocasiones una primera del plural. Esto está calculado, como en *Madame Bovary*, y es perfecto. El narrador es el novelista y, a veces, es el carapálida o un inquietante "nosotros". Hay un narrador más, y esto sólo lo logran los grandes escritores: el lector. ¿De qué va *El carapálida*? En principio se relatan dos cosas. La llegada a un colegio del estado de un director, Morgado, con ideas libertarias, nuevas, producto de una época que venía de presenciar el Mayo francés. Este director escucha a los alumnos, no los persigue, los estimula y coloca en el patio consignas de la revuelta de Mayo del 68 y, junto con el timbre del recreo, hace sonar canciones de Los Beatles. Los maestros, conservadores, son los primeros que se le ponen en contra. De esta manera la novela da cuenta de dos fuerzas que se ponen en tensión y que van a determinar los siguientes años trágicos de nuestro país: el triunfo de la derecha letal orquestado por la Triple A, primero, y luego por la dictadura militar. Se pedía la imaginación al poder pero el poder no soporta mucha imaginación.

La otra historia que se narra es la del vínculo que arman esos chicos –es un grado sólo de varones– a medida que empiezan a vislumbrar la adolescencia (sus juegos sexuales, el uso de las malas palabras, la retórica de los educandos: "tusa caricatusa", "el que lo dice lo es", etc.). El grado está alterado por un suceso triste. En un accidente de tránsito murió uno de los alumnos, el carapálida. Sin embargo, sus compañeros no lo recuerdan con pesar ni lo mitifican, por el contrario, parecen detestarlo. El carapálida, sobre el final del libro, vuelve como fantasma para comu-

nicarse con el corderito Tegui, el alumno que por su singularidad física es descripto como la mascota de la escuela. El carapálida se le aparece en su pieza y le dice que ahí donde está lo confundieron con otro: "Se equivocaron con otro cuando me morí. Deciles que yo floto, que todavía tengo la inminencia". "¿La qué?", dice el corderito. El carapálida sigue: "La inminencia. Te copio la palabra si querés, pero después se borra. Que todavía se siente cuando voy a aparecer, quiere decir. Deciles que hagan algo porque si no me voy a tener que quedar dando vueltas acá. Y puedo estar de frente solamente. No puedo darme vuelta". Tegui le pregunta a quién le avisa, a quién se lo dice. "Decile a tu papá, que le diga al director". Tegui remata: "Es un forro el director, dice mi papá". En *Peripecias del no*, Chitarroni va a empezar a escribir y, por supuesto, detener, un relato al estilo de Henry James. Dice "No se puede". "No suena ni lejanamente a James traducido".

El carapálida también es un intento de escribir un relato con fantasma a la manera de Henry James. La pericia del argumento es para estudiar en un buen taller literario, para mostrar las opciones que toma el narrador y cuáles y por qué las elige. El fantasma viene a estar acá para contrarrestar la novela costumbrista, entre otras cosas. Los nombres inolvidables de nuestros compañeros de secundaria también están alterados por ese motivo: Armestoy, Collodi, Esclavuno, Corinaldesi, Cezana, Bonfiglioli. ¿Alguien se puede llamar así? Hay un relato de Henry James que se titula "Maud-Evelyn" en el que los padres de una chica consiguen que su hija, a quien tanto aman, se case con un joven que es un buen partido. Lo único raro es que la chica está muerta y lo más raro todavía es que no es un relato macabro: la mano maestra de James vuelve ese suceso incongruente en casi cotidiano. Algo de esa potencia está en *El carapálida*.

***

Peripecias del no, por otra parte, parece el epicentro solar de donde parten y hacia donde vuelven las ficciones de Chitarroni. La oscuridad del libro, su inflexibilidad, es la misma que tiene *Trilce*, de César Vallejo: absolutamente necesaria. Para entenderlo, tanto el autor como el lector tienen que acumular experiencia. Cuando se editó *Trout Mask Replica*, un disco radical de Don Van Vliet producido por Frank Zappa, su amigo de

la infancia, muchos quedaron turulatos. Matt Groening, el creador de *Los Simpson*, por ejemplo, dijo: "Me lo llevé a casa y lo puse. La primera vez me pareció lo peor que había escuchado en mi vida. Ni siquiera intentaban sonar bien. Suena horrible, me dije, pero está claro que quieren sonar así. En la tercera o cuarta escucha empezó a crecer dentro de mí. Con la quinta y la sexta me encantó. Para la séptima y la octava pensé que era el mejor disco de la historia".

Peripecias del no es un relato fragmentado construido con diarios, bocetos y apuntes sobre una generación de escritores –los miembros del grupo que editaron la revista *Babel*– que parecían tener todo para comerse la cancha pero terminaron derrotados por falta de público ("Por qué, si no tuvimos esplendor, tenemos decadencia", decía C.E. Feiling). Hay en este libro una experiencia generacional narrada de manera antirromántica, que puede servir de antídoto para todos aquellos lectores y narradores que hoy se encuentran envenenados con el virus de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño.

Por suerte la literatura no practica el pensamiento único.

Por suerte Chitarroni ya está escribiendo otro libro.

Publicado en el suplemento cultural "Ñ",
del diario argentino *Clarín*, en octubre de 2013.

Señales de una causa personal

En el norte argentino habita un pájaro del demonio: el Caburé. Existe también un tango instrumental que lo celebra. Este animal suele mezclarse entre otros pájaros y ponerse a cantar. Dicen que su canto fascina y que cuando los demás pájaros lo escuchan hipnotizados, el Caburé aprovecha y les salta encima, les parte la cabeza con el pico y se los come. Algunas habladurías cuentan que sólo se come el cerebro de sus víctimas. El Caburé, carroñero, parece el símbolo de lo antilírico, pero canta. Es decir que canta de una manera feroz, de una forma que no se supone que se pueda cantar. Leónidas Lamborghini también. Desde que empezó su producción poética bajo el cielo de la generación del cuarenta, se ha escrito mucho sobre la manera en que el más grande de los Lamborghini vino a traer malas noticias para los que, se suponía, escribían la poesía que se tenía que hacer. El mismo poeta siempre se preocupó por desmarcarse. No quería, dijo, la poesía llorosa y social. Tampoco la lírica "poética" de la que cualquier chico de la primaria reconocería como "poesía". Nada que ver con la belleza, dijo. Sin embargo, y quizá porque todo gran poeta apenas puede vislumbrar lo que está produciendo, en los poemas de Lamborghini aparecen los albañiles, los desempleados, el infierno celinesco de vivir, y extraordinarios momentos de poesía lírica, de belleza. No era un problema de temas, sino de cómo se bajaban esos temas. Es verdad que Lamborghini eligió un tono, una manera de escribir, que resultó repulsiva para su época y que para muchos todavía hoy sigue siéndolo. Como todas las voces que tienen que imponerse en la dirección opuesta, que no la tienen fácil y que necesitan sobrevivir, su poesía es imperialista. Más allá de ella, parece no existir otra cosa. Tal es la ilusión que habita en el trabajo de Lamborghini, una de las obras más poderosas de la literatura mundial. Con Gombrowicz, a quien Leónidas no conoció y quien tanto influenció en su hermano Osvaldo, Lamborghini apuesta por la belleza de lo "bajo", de lo inmaduro. Ya en sus comienzos, como el héroe gombrowiciano del drama *El casamiento*, Leónidas –en ese entonces no tan consciente de su poética– era "un sacerdote de algo que desconoce".

Había una vez un Circus

Desde que en el 55 publicó *El saboteador arrepentido,* en las ediciones El peligro amarillo, han pasado muchos años y sus versos ahora son reconocidos. Incluso, muchos poetas jóvenes que no lo han leído tienen una libertad de tema y forma en sus poemas que serían impensables sin Lamborghini. Por eso, forma parte de la estirpe de los poetas que abren el marco de percepción para los que van a venir después. Como Pound, Juan L.Ortiz o George Oppen.

Lamborghini también tiene la particularidad trostkista de poner en riesgo siempre su trabajo. Si bien mantiene algo que podríamos llamar un "estilo", que hace que un libro suyo sea identificable, cada nueva obra que escribe critica, asimila y distorsiona la anterior. Un poco al tuntún, podríamos ver diferentes momentos en la larga marcha del maestro de Villa del Parque. Un primer movimiento se da cuando tiene que hacer escuchar su voz en medio de los neorrománticos del cuarenta. Ahí lo ayuda Eliot y su ensayo "Poesía y drama", donde se teoriza al personaje dramático, quien se construye "en la acción". Y de ahí al "acá me pongo a cantar", del *Martín Fierro,* hay un solo toque. Sumándole a esto la idea de persecución que recorre el poema de Hernández: la misma persecución que padece la resistencia peronista.

En el desarraigo de esa resistencia, Lamborghini encuentra un tono que va a ser fundamental. Entonces surgen las semejanzas y diferencias. Por un lado, en ese "en acto" del personaje dramático lamborghiniano, uno podría identificar el hecho natural con que los peronistas "toman el poder sin mayores traumas". Nunca un peronista no sabe qué hacer con el poder. Los peronistas y el poder parecen hechos el uno para el otro. No hay ni una pizca de estúpida culpa progresista. Por otro lado, la morfología de los poemas de Lamborghini parece ir contra la idea de una poesía popular. Nunca escribe "una para que cantemos todos". En esto, la cosa es clara: lo único revolucionario que tiene el peronismo es Leónidas Lamborghini. Durante la dictadura del Duce en Italia, la poesía hermética de Montale socavó el lenguaje estereotipado y "oficial". Lamborghini también trabajó una resistencia contra el lenguaje que se tenía que hablar. Es la otra cara del tono de ese locutor optimista que en los noticieros de época repasaba los triunfos de la Argentina de Perón. Sí, tal vez una parte de la Argentina alguna vez fue feliz, pero la condición

de la vida es otra cosa. Y en esto, el autor de *Circus* se cruza con Céline, Beckett, Giannuzzi y otros malos muchachos. Pase lo que pase, esté el gobierno que esté, la condición humana es un infierno trágico. Una mala broma. Claro que en Céline, en Arlt o en Giannuzzi casi no hay lugar para el humor. En Lamborghini, en cambio, el horror, a determinado nivel de ebullición, se convierte en risa, en carcajada dantesca. El mundo es un puto circus. Nos reímos o nos volvemos locos.

La experiencia de la vida

Es una novela, para llamarla de alguna manera, que se acaba de reeditar. Lamborghini la escribió en largas noches de insomnio marplatense. Y, como un objeto fractal que podría servirnos para leer toda su obra, el poeta pone en órbita sus obsesiones. Dividida en tres partes, los personajes, que son máscaras dramáticas de un yo que va oscilando en distintas identidades a medida que avanza la narración, repiten lo que ya sabe un lector de Lamborghini. Por un lado, los personajes parecen existir sólo porque no pueden dejar de hablar. Como Molloy, o Malone. Por otra parte, y acá podríamos citar otro movimiento de la obra lamborghiniana, el poeta es plenamente consciente de su teoría programática. Estamos en su edad de la razón. Y se encarga de bajarla al papel: "Y el día que la fotocopiadora se descomponga, se acabará el mundo de la parodia y aun el de la caricatura, y pasaremos a estar en el grotesco, lisa y llanamente en el grotesco; es decir, un mundo de monstruos; el mundo de lo monstruoso". Claro, ¿no? Hay un padre, un ingeniero, un hijo y una mujer y un esposo que hablan y discuten y se aman mientras las páginas avanzan. No hay gran trama más que el lenguaje, que una y otra vez vuelve a recomenzar. Como si las palabras tomaran el timón y condujeran la narración. El efecto es hipnótico. Hay, sí, esquirlas que uno podría identificar con lo que se sabe de la vida privada del poeta. Villa del Garque podría ser Villa del Parque, donde se crió Lamborghini. Y el hermano que aparece para robarle la hermosa linterna cromada podría ser Osvaldo: "¿Qué querés ahora? Tu linterna quiero. Eso quería, mi niquelada linterna. (...) ¡Llorá nomás, llorá, hacé fuerza nomás, reventá nomás, que no me sacarás la linterna! ¡Copión de mierda! ¡Colado!" Y él: "¡Más copión serás vos, turro asqueroso! Te par/ odio". Caín y Abel o Caín y Caín. La tragedia de los Lamborghini. Un hermano –Osvaldo–

que tiene que orbitar al modelo –Leónidas–, como los bichos de campo revolotean en torno del gran farol.

Hoy en día es probable que Osvaldo Lamborghini sea más "popular" que Leónidas. Autor de una obra muy irregular –*El fiord*, *La causa justa* y poco más— parece más un puro estilo que un *pathos* poderoso. Una obra astillada, atomizada, hecha más para ser resumida en breves eslóganes que para ser leída con admiración y en silencio. Y digo más: hasta *El fiord* y *La causa justa* parecen *links* de la gran obra principal del Hermano Mayor. Osvaldo Lamborghini encontró su estética y su ética en la derecha peronista más reaccionaria y monstruosa. Buscaba un peronismo sin Perón. O, mejor dicho, un lamborghinismo sin Leónidas.

Pero, es verdad, la obra de Leónidas no tiene el glamour de los textos de su hermano. No genera empatía inmediata. En el caso de Joyce, el hermano Stanislaus fue un aliado ideal. Osvaldo, en cambio, parece el significante de Leónidas.

Y una cosa más: a lo largo de *La experiencia de la vida* se ridiculiza la adjetivación borgeana. La "unánime" noche con la que Borges empieza "Las ruinas circulares". Escuchen: "Tiene taponados con la chaqueña fibra el orificio delantero y el trasero, incluyendo, claro está, el de su atractiva y unánime boca". O: "Se nos irá dentro de poco tiempo, su depresión es unánime, terminal". Y otra: "Vivir en familia es una tortura sin jardín. Una unánime noche". ¿Cómo alguien, parece decirnos el poeta, cuando va a escribir la tragedia de la vida, puede suspender el verso con un adjetivo cosmético e hiperpensado? En esta parodia, en este gaste a Borges, está encerrada toda la ética de Leónidas Lamborghini.

Ahora, mirad hacia Domsaar.

Publicado en *Ensayos bonsái*, Emecé, 2007.

El viejo león del zoo

Para Damián Ríos y Martín Gambarotta

La última vez que hablamos fue un domingo muy frío, por la noche. Me acuerdo que Guadalupe y yo estábamos metidos en la cama cuando sonó el teléfono y era él. Me dijo que tenía la computadora ocupada por sus hijos y que por eso aprovechaba para saber cómo iba el embarazo. Le dije que teníamos fecha de parto para la semana entrante y que no bien saliera Ana al espacio le íbamos a avisar. Desde que se había enterado que esperábamos un hijo, él nos hacía un seguimiento ginecológico-telefónico semanal. Me acuerdo que cuando le conté lo del embarazo se le quebró la voz y se puso a llorar. Me dijo que dar vida era lo máximo que uno podía hacer en el mundo; que él, ahora, estaba al servicio de sus hijos.

Cuando cumplí 21 años me fui de viaje por América con mis compañeros de Filosofía. Queríamos remedar el viaje del Che, pero sin que muriera nadie. Antes de salir del país, mientras parábamos en el camping de Salta capital, di en una librería con la obra poética completa de Juan Gelman, editada por Corregidor. Años después, Gelman me dijo que era una edición llena de errores, pero yo no estaba capacitado para identificarlos. De Gelman, en ese entonces, me gustaban hasta las erratas. Conseguí ese libro de manera curiosa. Le vendí mis botas náuticas al sereno del camping y con esa plata me lo compré. Lo raro fue que a la semana detuvieron al sereno robando en las carpas. No sé por qué, en vez de robarme las botas, prefirió pagármelas, lo cual redundó en el excedente del libro de Gelman y en que pasé unos días hermosos leyéndolo en el pasto y a orillas de los ríos donde acampábamos.

Era muy feliz. Aún hoy, *Cólera Buey* me parece una obra genial y disfruto de *Poemas de Sydney West* y de algunos que otros sueltos de los primeros libros. Como el del albañil Iraniaka, al que la muerte, cuando lo está pasando para el otro lado, le dice que tiene que venir también su corazón, pero él le explica que no puede porque su corazón "ha hecho su casa en una mujer". Estoy citando de memoria y puede que los versos no sean exactamente así. Porque muchas veces modifico los versos en mi cabeza hasta que me los apropio. Otro poema que me gusta es de

Gotán, un libro de Gelman que causó sensación en su momento pero que ahora parece haber envejecido, ya que estaba muy apegado a la época. El poema empieza con este verso: "Al que extraño es al Viejo León del Zoo". De manera curiosa, cuando recuerdo este comienzo, le agrego el adverbio "verdaderamente". Es decir, que digo "Al que verdaderamente extraño es al Viejo León del Zoo". No sé por qué. Sin dudas, es mejor no empezar –ni terminar– con un adverbio, pero en mi memoria éste se vuelve necesario, como si anclara el verso en el corazón.

Parece que fue a un encuentro de escritores que organizaron en Montevideo. Le tocó un fin de semana muy frío y el hotel donde lo habían ubicado no tenía calefacción. Como también le iban a demorar el pago por los honorarios, es decir, no era en *cash* sino con factura a 60 días, él se puso en llamas y se hizo mucha mala sangre discutiendo con los organizadores. Consiguió que lo cambiaran de hotel y que le pagaran en el acto. Como era un encuentro de escritores, a mí me parece que debe haber jugado también la parte narcisista, y que debe haber tenido que encender día y noche su representación, algo que resulta muy desgastante aún para esos que, de alguna manera, hicieron de su personaje una segunda naturaleza.

El Viejo León del Zoo –porque ahora lo recuerdo así– era tímido y muy emotivo. Con la sensibilidad a flor de piel. Y para defenderse tiraba zarpazos y meaba el entorno en lugares inapropiados. Parecía estar siempre al ataque –y tal vez lo estaba–, pero nunca se había comido a ningún cazador.

La primera vez que lo vi fue en un apart hotel de la avenida Santa Fe, donde vivía. Yo había leído algunos relatos suyos y teníamos amigos en común. Algunos de los cuentos me parecían muy buenos –como "Japonés", una obra maestra–, pero lo que más me impactaba eran las fotos de su cara con las que ilustraba las tapas de sus libros. La de *Pájaros de la cabeza*, editado por Catálogos, era genial. Los pelos parados, las cejas levantadas en signo de alarma, los ojos desorbitados. Era la contracara de esa enfermera que te pide silencio en las paredes de los hospitales. Ese rostro parecía orbitar el caos, ser el caos. Ahora, mientras escribo, me imagino que él me hubiese dicho: "No pongas 'rostro', boludo". Tampoco quería que pusiera "torso" en vez de pecho. El apart hotel era un desastre. Entrabas por una galería que nacía casi sobre la 9 de Julio,

subías unas escaleras y tenía todo patas para arriba. Recuerdo un mate volcado sobre una alfombra verde. Tenía un escritorio repleto de papeles y una computadora siempre prendida. Y un grabador con música folclórica, lo cual me sorprendió. No sé de qué hablamos aquella vez, pero nos hicimos amigos. Desde ese momento lo visité en diferentes casas, donde vivía solo o en pareja, con más o menos hijos, con hijos más grandes y más chicos. Siempre con pocos libros –suyos y de otros–, pero leyendo de manera persistente a los contemporáneos. Tenía algo particular con esto y que es esencial para una cultura: era un escritor que no bendecía a los que escribían como él. Le gustaban los que hacían lo contrario, los que expandían la paleta de colores sobre la que él trabajaba. No estaba generando su propio canon para que reafirmara su obra; es más, es probable que esos nuevos escritores cuestionaran sus textos. Con él se podía hablar, se podía discutir de igual a igual. Un don que pocas personas pueden sostener. Somos todos iguales, en esencia, pero muchos se olvidan de eso.

También quería que los escritores grandes –los que él admiraba– conocieran a los autores que él "promocionaba". Una vez me citó en un hotel donde estaba parando Saer. Cuando llegué, el Turco tomaba una copa de champagne mientras él y dos hijos suyos se comían todo lo que estaba en la mesa. Me dijo, con la boca llena, que le pasara mi libro al genio de Serodino. Eso hice. También le dije –para entrar en calor– que para mí había sido central leer sus libros, que era el escritor más grande del mundo. *Cicatrices*, le dije. Saer me miró –aunque habló, no recuerdo su voz– y agarró mi libro y lo dejó caer entre su muslo izquierdo y el pliegue de la silla. Y debe estar aún ahí, porque no le volvió a prestar atención. Quique se me acercó y me dijo: "Comé, que paga el Turco".

Volvió de Montevideo enfermo –por lo que pude reconstruir– y pasó unos días malos. Respirando cada vez peor. Igual no paró, vio gente, fue a comer a casa de amigos, escribió, leyó, se fue a nadar al club y, cuando el cuerpo estaba al dente, caminó hasta el Hospital Italiano para internarse. Ya lo había hecho varias veces. Se internaba, se ponía mejor, volvía a sus cosas... Sabía que en cualquier momento se podía morir, era algo que tenía presente, pero esto no lo perturbaba. No era un esclavo. Con relación a su muerte, era un hombre libre. Podría haber muerto mucho antes, un montón de veces. Podría no haber publicado nunca.

De hecho, lo hizo ya mayor, a los 39 años. Ahora digo que toda su obra –que es grande– no le llega ni a los talones a él. No extraño sus cuentos, no extraño que no escriba más, que no vaya a leer cosas nuevas suyas. Extraño su voz, su risa. Su generosidad. Su mal genio. No reivindico su inteligencia. La inteligencia es algo que puede tener cualquiera. Es un don. Reivindico su bondad. La bondad es algo que uno trabaja, que uno aprende a ser. Su inteligencia, por ejemplo, puede hacer una reescritura *cool* del *Orlando* de Virginia Woolf, pero a mí ese relato –"Memoria de paso"– me deja seco. Es como un ejercicio de habilidad. Pero su coraje y su talento pueden escribir *La buena nueva de Los libros del caminante*, tal vez su libro más querido por mí. No digo el que me gusta, digo querido. En ese libro él se estaba probando como novelista, tanteaba en abismo.

Después están *Vivir afuera* o *En otro orden de cosas*, novelas que parecen irrumpir desde la literatura hacia la sociología. Y no al revés. Frescos de época. A mí lo que me gustaba de Quique era la forma en que vivía, a la marchanta, con una inmensa vitalidad. Para un conservador y depresivo como yo, era homeopático verlo avanzar entre el desorden, imponiéndose con sus gustos y disfrutando de sus diatribas. Como una torta de hojaldre, uno percibía que había tenido muchas vidas, muchas mujeres, muchos amigos, muchos muertos punks en su haber. Y muchos hijos. Dice Vera –su hija– que, cuando era muy chica, él la llevaba en una bolsa de hacer las compras. Me quedé pensando largo tiempo en esa imagen. La precariedad de un bebé adentro de un objeto cotidiano y bamboleante como una bolsa. Ojalá yo pueda tomar algo de esa frescura a la hora de relacionarme con mi hija. Estas noches en las que camino en círculo con ella en mis brazos, para que se duerma, pienso mucho en Quique. Y siento que él también está nadando de noche. Con largas brazadas. La respiración, ya lejos del agobio de la historia, es perfecta. Va a la par nuestra. Eso me da fuerzas. De alguna manera, soy Fogwill.

Publicado en *Breves apuntes de autoayuda*, Santiago Arcos Editor, 2005.

Algunas fotos

Mi padre acaba de cumplir 85 años y está perdiendo la memoria inmediata. Es un problema que a veces lo aflige y a veces lo lleva bien. Un ejemplo: estamos en la cancha del club de nuestros amores y el rival, Boca, nos va ganando dos a cero. Pero él no se acuerda y me dice: menos mal. Desde que es joven tiene afición por sacar fotos. Hace un par de años le regalamos con mis hermanos una cámara chica, digital. Ahora, cuando queremos saber qué estuvo haciendo, como a él le cuesta recordarlo, optamos por mirar las fotos que tiene almacenadas en la memoria virtual de la cámara: aparece la ciudad deportiva del club, mujeres mayores de la milonga donde va los sábados por la noche, una cena con amigos, Bruno y Zoe, los hijos de mi hermano menor. Eso es lo que hizo. Salvo algunas excepciones, mi viejo no nos pide que le bajemos las fotos al papel. Me pregunto si esto no tiene que ver con tener experiencia. Es decir, desde hace un tiempo las personas ya no quieren tener experiencia. La experiencia la tienen las máquinas. A las personas ya no le suceden cosas, le suceden tuits. Pero tener experiencia es, entre otras cosas, animarse a vivir situaciones que no van a ser reflejadas ni mediatizadas por nada y que van a morir con uno. Tener experiencia es aceptar la muerte. Tener experiencia, hoy en día, es volver a la vida privada. Uno está acostumbrado, por ser occidental, a encontrar –cuando miramos una foto, cuando leemos un poema– el sentido a la derecha. Por eso las políticas populistas –como el peronismo– nos hacen sentir protegidos, porque cuando uno tiene miedo, se vuelve de derecha. Pero el sentido no está ni a la derecha ni a la izquierda. Se podría decir que el sentido parpadea, como una luz de giro, como las luces traseras del auto que espera, mal estacionado en la calle, en perpetuo estado de indefinición. Lo cierto es que, hayamos sacado alguna vez una foto o no, no podemos dejar de vivir y crecer siendo fotografiados. La fotografía se inmiscuye en nuestra vida. La sociedad es un contrato que alguien hizo hace mucho tiempo y que siempre necesita clasificar, ordenar, ver. No hay foto carnet de Jesús de Nazaret, pero se las arreglaron para crear el Santo Sudario, donde, se piensa –los fieles creen– está retratado el cuerpo de Cristo a través de los

los fluidos energéticos de su cuerpo. Hay fotos inolvidables: Los Beatles cruzan la calle, en fila, una mañana atípica de sol en Londres. Agustín Tosco[1] marcha a la cabeza de una manifestación en Córdoba con su overol de trabajo. Y hasta algunas fotos que no están sacadas con una cámara sino a través de la sensibilidad de un poeta, como el poema titulado "La gran cifra", de William Carlos Williams: "Entre la lluvia/ y las luces/ vi un 5/ de oro/ en un coche/ de bomberos rojo/ que avanzaba/ crispado/ por la sombría ciudad/ sorda e indiferente/ a las campanadas/ los alaridos de sirena/ y el rechinar de ruedas". Y este otro del mismo autor: "Tanto depende/ de/ una carretilla/ roja/ esmaltada con agua/ de lluvia/ junto a las gallinas blancas". Eso me gusta, nada de gatillo fácil, que se pueda reflejar una emoción sin necesidad de explicitarla. Y está esa otra foto famosa de la Guerra de Vietnam. Es una desbandada de niños mientras en el fondo bombardean con napalm sus casas. En primer plano se ve una niña corriendo, desnuda, junto a otros chicos desesperados. La foto es testimonial y, siguiendo reglas de composición de taller, está perfectamente construida. A pesar del caos y el desquicio de la guerra, uno puede encontrar en ella la armonía secreta que también tienen los cuadros de goteo de Jackson Pollock. Pero ¿se puede mirar esta foto de esta manera? El arte, convertido en ironía ¿no ha perdido intensidad? Hay gente que podría enmarcar esta foto y colgarla tranquilamente en el living de su casa. También conozco gente que se despierta y escucha a los Sex Pistols. La foto en cuestión parece querer parafrasear al poeta T. S. Eliot cuando escribió: "Así es como termina el mundo, no con una explosión, sino con un sollozo".

Publicado en el diario argentino *Perfil*, el 7 de septiembre de 2013.

1 Agustín Tosco (1930-1975) fue un dirigente combativo del sindicato Luz y Fuerza de Córdoba que encabezó el Cordobazo, una protesta sindical que se volvió mítica en la Argentina porque, en mayo del 69, jaqueó al gobierno de facto de Juan Carlos Onganía. Tosco era marxista y se enfrentó tanto a los militares como a la burocracia sindical peronista, encarnada en José Ignacio Rucci. Hay un debate televisivo entre ambos, en los años setenta, que es genial para ver quién es quién en el sindicalismo argentino de esa época.

La civilización malla

"Llegó entonces la estación capital, el verano", escribió Juan José Saer en un poema que le dedica a una amiga. Siempre recuerdo este verso cuando la canícula empieza a encender la calefacción a *full* y los aires acondicionados boquean agua hacia las veredas. El verano es la famosa tapa de la revista *Gente* diciendo, tautológicamente, "Estalló el verano", con modelos y actores del momento; es el olor del bronceador en la playa y es el mes de enero con Buenos Aires calcinada y semivacía por el éxodo de la gente hacia los destinos turísticos.

Este verano irrumpió pasado de rosca, con cortes de luz y una seguidilla infame de días calurosos que nos dejaron a todos con la boca abierta. Sin luz, sin agua, sin hielo, con la basura hediendo en las calles y las calles cortadas por gente sin luz, es difícil disfrutar de la estación capital, el verano. Hubo días en que la atmósfera social parecía un caldo espeso y difícil de revolver. Y daba la sensación de que las personas que podían gozar del aire acondicionado en realidad estaban viviendo un pedazo de irrealidad. Ese momento que suspendía la tensión capitalista del calor era, en verdad, una ilusión óntica. No hay energía, no hay luz para los barrios calurosos, no habrá más que distopía para las propagandas del confort encarnadas por el aire silencioso y refrescante. Los soldados que fueron a la Gran Guerra, decía Louis-Ferdinand Céline en su *Viaje al fin de la noche*, sufrían porque habían conocido el hielo y lo añoraban: el confort te debilita. Hay algo animal que resurge cuando las cosas dejan de funcionar, cuando no hay manera de ser elegantes en el sufrimiento.

En una esquina, la gente saca agua de la calle y se ducha, sin pudor, a la luz del día. Otros duermen sobre la vereda o en los balcones. Los que cortan la calle en Villa Crespo y Mataderos se preparan para pasar Año Nuevo juntos, comiendo en comunidad en las veredas, porque en sus casas no funciona la heladera, nada se mantiene fresco, las cosas se pudren. "Cuidado, hay tensión", dice un cartel de un equipo callejero de Edesur, y esa advertencia habla de lo que se cocina en el ánimo de la gente sin luz. *La luz argentina*, una novela hermosa que César Aira no quiere reeditar, habla de una pareja joven que espera un hijo y que vive

su vida doméstica interrumpida por cortes de luz que suspenden todo sentido dejando en trance a Kitti, la mujer embarazada. En *Los fantasmas*, otra novela extraordinaria del primer ciclo de relatos aireanos, un matrimonio de chilenos va a pasar un 31 de diciembre en un edificio en construcción que ellos cuidan a modo de trabajo. Aira, con maestría, describe las costumbres de la vida de los albañiles y, como telón de fondo, el calor que produce la estación capital, el verano. La estación exterior: donde las cosas pueden suceder a la vista de todos y los ruidos irrumpen porque las ventanas están abiertas y, en algunos casos, las puertas de calle también.

En mi infancia, el verano era un lugar de investigación. Los chicos pasábamos más tiempo en la calle que en los meses de invierno y podíamos ir por la avenida comiendo helados para después acostarnos tarde y perder el tiempo descubriendo los recovecos del barrio que, en invierno, nos estaban vedados.

El verano era permisivo. El policía de la esquina se sacaba la gorra y se rascaba la cabeza húmeda por el sudor. Había piletas inmensas, como La Salada, una verdadera falsificación del mar, donde íbamos en banda para pasar los días de vacaciones. En el verano dejábamos de ver a nuestros compañeros de colegio y éramos presas de nuevas rutinas que nunca terminaban de asentarse. El calor traía primos que se dejaban caer de las provincias. Muchachas o muchachos jóvenes que mostraban su particular manera de hablar, su álgebra, sus costumbres extrañas. Con mis amigos formábamos una verdadera civilización malla. Nos la pasábamos en shorts, descalzos, escuchando en la vereda a Led Zeppelin y con las remeras, inservibles, enrolladas sobre el asfalto. Eso era ser muy joven en verano: un círculo de cigarrillos que se pasaba de mano en mano, el olor del espiral que salía de las casas vecinas, los planes que pergeñábamos y que, no sabíamos, iban a fracasar.

Publicado en el diario argentino *Perfil*, el 11 de enero de 2014.

Los fans de Carpio

"Aquí se aprende muy poco, falta personal docente y nosotros, los muchachos del Instituto Benjamenta, jamás llegaremos a nada, es decir que el día de mañana seremos todos gente muy modesta y subordinada". Cada vez que releo este comienzo de *Jakob Von Gunten*, la genial novela de Robert Walser, mi memoria viaja a los años 80, cuando cursé Filosofía en la universidad de la calle Charcas. Había personajes increíbles como en ese libro. Estaba el tipo de anteojitos a lo Robert Fripp, que antes de hablar decía: "Primero quiero hacer un pequeño introito". Creo que con él cursaba latín. Al rato, toda la comisión lo llamaba Introito. ¿Vino Introito? ¿Te llamó Introito? Había otro, muy joven, del MAS, el Movimiento al Socialismo, que andaba siempre con una boina y un pulóver peruano. Siempre acotaba, fuera el tema que fuera: "Porque ustedes saben, amigos, que en la Edad Media los árboles eran ninfas". Pero el más genial de los personajes era el fan de Adolfo Carpio. Carpio fue una leyenda de la calle Charcas. Estudió en Friburgo y Heidelberg con Martin Heidegger, cuya filosofía enseñaba y difundía. Publicó el libro *Principios de filosofía*, que ya tiene como veinte reediciones. También tradujo el Tao Te King, de Lao Tsé. Estaba a cargo de la cátedra de Introducción a la filosofía y de Metafísica. Según contaban en la facultad, el fan de Carpio fue su alumno y después pasó a ser su ayudante.

Para él, Carpio era Dios, aunque Dios no existiera. Fue tanta su amistad –como la de Coppola con Maradona– que Carpio lo llevó a Alemania a conocer a Heidegger. El maestro los recibió meditando sobre el Ser en su refugio de la Selva Negra. Ahí, mientras los tres caminaban por los senderos que se bifurcan, el fan, de súbito, paró a ambos hombres y le dijo a Martin Heidegger, dándole una pequeña pocket: "Maestro, ¿no me sacaría una foto con Carpio?".

Publicado en el diario argentino *Perfil*, el 19 de julio de 2013.

La ciudad maldita

Recuerdo la primera vez que vi a Batman. Debía tener seis o siete años y aún hoy –que tengo cuarenta y ocho– las imágenes de aquella noche vienen nítidas. Habíamos ido con mi mamá para el Día del Niño a un supermercado gigante que se llamaba Satélite. Recuerdo la playa de estacionamiento que cruzamos caminando, yo de la mano de mi mamá, mi hermano menor de mi mano. Y una vez adentro del *mall* (pero en esa época no había *malls*, ni *shoppings*, ni hipermercados, ni patios de comida, sólo supermercados como la cadena Satélite y los Minimax que, decían, eran propiedad de Rockefeller y por eso la guerrilla urbana de izquierda le solía poner bombas), dimos de frente con una construcción fantástica que estaba emplazada en el centro del predio y que era la Baticueva. Cuando salías de recorrer la Baticueva, estaba el Hombre Murciélago esperándote. Era un tipo inmenso, muy cordial, que nos dio un beso a mí y a mi hermano y que nos sentó sobre sus piernas para que los fotógrafos de Satélite retrataran el momento único. Mi mamá no debe haber comprado la foto porque nunca la vi. Pero esa noche y los días siguientes estuve poseído por la presencia del Hombre Murciélago. Había estado con Batman, había hablado con él. Se lo contaba a mis primos y a mis compañeros de escuela. No era un dato menor para mí –como estar, por ejemplo, con Papa Noel– porque un tiempo atrás, y esto fechado seguro antes de empezar la escuela primaria, yo había tenido en mis manos, y mirado hasta el cansancio, un ejemplar de *Batman* que estaba en mi casa y que pertenecía a mi primo –que era como un hermano mayor–. De eso tampoco me puedo olvidar. Es una tarde de sol y tengo la revista *Batman* que publica la editorial mexicana Novaro, que se distribuye en Argentina. Batman y Robin miran a través de una claraboya a un hombre enmascarado. Detrás de ellos se ven retazos de la ciudad y una luna amarilla en el cielo. A la izquierda de la tapa hay un globito de diálogo, y yo no lo puedo leer, porque no sé leer, pero me vuelve loco imaginar lo que están diciendo. El globo sale de la boca de Batman. Cuarenta años después de mucho buscar, encontré esta revista en un puesto de cómics del Parque Rivadavia. Fue el momento Proust. La compré. La

tengo envuelta en papel celofán para preservarla en la biblioteca de mi casa. Finalmente, Batman dice: "¡Oh, Robin, Incógnito descubrió nuestra personalidad secreta! ¡Mira!". Al costado, un titular con letras negras y fondo verde, dice: "El plan que conmovió a Ciudad Gótica: nombres secretos a la venta". La decadencia y caída del Imperio Austrohúngaro produjo grandes escritores: Kafka, Broch, Musil, Freud, Hofmannsthal. La decadencia de una urbe maldita como Ciudad Gótica produjo a Batman. En los años 70 la ciudad de Nueva York está sitiada por las ratas que salen de los basurales provocados por la huelga de recolectores de basura. Hace un calor infernal y hay apagones. El crimen riega las calles y los niveles de corrupción dentro de la policía son inmensos. Un lunático mata gente a la que sorprende besándose en los autos, por las noches, y manda cartas a la prensa donde dice que cumple órdenes de San, su padre. Hay choques entre los guetos de negros, latinos y judíos, y cuando parece que todo va a explotar, de ese fermento surge la música disco. De manera que las culturas moribundas producen, a veces, situaciones revolucionarias de gran belleza y fervor. Recién en el ejemplar número 48 de *Detective Comics* de 1941, apareció Ciudad Gótica como marco de las aventuras de Batman. Bill Finger –coguionista de Bob Kane– creó la ciudad inspirada en la peligrosísima ciudad de Pittsburg, Pennsylvania. Gothan, como se escribe en inglés, suena, cuando se lo pronuncia, God Damn (maldita), que es un antiguo sobrenombre de Nueva York. A veces Gothan City irrumpe en la vida cotidiana, real, como el 19 de julio de 2012, en el estreno de *El caballero de la noche asciende*, cuando James Holmes, con el pelo teñido de rojo, caracterizado como el Jocker, entró y mató a 17 personas a los tiros en Denver, Colorado. Acá uno conjetura que siempre es mejor, como me pasó a mí, encontrarse con Batman y no con el Jocker.

Publicado en el diario argentino *Perfil*, el 27 de julio de 2013.

La derecha psicodélica

La literatura da para todo tipo de mutaciones. Platero, el burro de Juan Ramón Jiménez, se convierte en el líder de una distopía y podría llamarse tranquilamente William Burro. Se acaban de cumplir cien años del nacimiento de William Burroughs, un escritor central de la derecha psicodélica americana. A diferencia de los escritores de izquierda, que tienen que dar cuenta de un mensaje social, los escritores de derecha suelen escribir mejor porque no tienen ese superyó hostigándolos. Burroughs fue un hombre delgado, parecido a un visitador médico y adicto a las armas. Mató a su mujer Joan, en México, mientras jugaban a dispararse con una manzana en la cabeza. Burroughs le erró. Hay una parte de su obra que es sencilla y precisa, casi convencional: *Yonqui*, *Queer*. Hay otra parte a la que podríamos considerar experimental: *El almuerzo desnudo*, la *Trilogía Nova*. Burroughs, al igual que Maradona, es creador de sentencias, títulos y apodos geniales. El término heavy metal, con el que se va a bautizar a ese género musical, surge de su libro *La máquina blanda*. "El lenguaje es un virus del espacio exterior" es también una hermosa frase que podría ser un grafiti en todas las ciudades del fin del mundo. En el libro *El trabajo*, de conversaciones con Daniel Odier, Burroughs propone la utopía de un mundo formado por colonias donde los jóvenes son separados de sus madres. En un libro de Victor Bockris, Burroughs es retratado encerrado en un bunker, armado con gas mostaza y bastones. William Burroughs fue un astronauta de a pie que conectó con el viaje mental de muchos contemporáneos, y trató de hacerle trampas al lenguaje mediante recursos técnicos de escritura sofisticados. A veces, leerlo es difícil, como el discurso de un amigo que entró en un brote psicótico. Como en la psicosis, lo que dice enmascara una pérdida, una verdad central. Y no es romántico, es horrible: explica que la vida es un infierno sin posibilidad de buen final.

Publicado en el diario argentino *Perfil*, el 14 de febrero de 2014.

Cosas que suceden en la noche

La noche, de Michelangelo Antonioni, es una película fantástica que sucede, en gran parte, como su nombre lo indica, durante la noche. Un hombre y su mujer deambulan por una casa inmensa, con jardines, donde se está realizando una fiesta. Parece una fiesta Gancia[1] pero hay algo en el fondo, algo ominoso, que lucha por surgir. Como sucede también en "Algo se aproxima", un genial relato primerizo de Juan José Saer. En el relato breve del narrador de Serodino, son varias las parejas que se ponen a bailar y comer en el patio de una casa de una ciudad de provincia. Creo que las acciones están fechadas sobre el atardecer, pero lo que se aproxima es la noche, con su cambio de piel, sus promesas. Cuando era chico la noche me daba, en ocasiones, miedo. Y la noche, también, era el momento en que, acostado en mi cama, recapitulaba los hechos del día y pensaba en mi futura mortalidad. El silencio de una casa de barrio, con patios inmensos por donde se filtraba la noche, las estrellas y la percusión del viento agitando cosas sueltas y misteriosas de las terrazas vecinas me producían un estado de atención que nunca se daba de día. Mi padre, que trabajaba de secretario privado de Alberto Olmedo[2], lo hacía de noche y desde ella irrumpía muy tarde y yo lo escuchaba abrir y cerrar la puerta, entrar en su cuarto. Su llegada daba fin a cierta incertidumbre que la noche había traído: ahora estábamos todos en casa, a resguardo de los peligros del mundo y, paradójicamente, resguardados por la noche. Así que la noche podía ser fuente de incertidumbre y también de consuelo. Cuando empecé a crecer y a hacer amigos, la noche fue un lugar a conquistar para entrar en el terreno adulto. Los hermanos Kalinger tenían una tintorería a unas

---

1 "Fiesta Gancia", es una invención disparatada del autor ya que Gancia es un aperitivo de origen italiano que se suele promocionar con spots televisivos donde la gente joven lo toma y come mientras baila y se arroja a una piscina. Gran imagen de despreocupación y felicidad a la marchanta.

2 Alberto Olmedo (1933-1988) fue un cómico argentino que revolucionó las técnicas de actuación en televisión. Es casi un mito. El padre del autor de este libro fue secretario privado e íntimo amigo del cómico durante gran parte de la vida de ambos.

pocas puertas de mi casa. Cuando llegaba la noche, ellos cerraban el negocio y después de cenar nos encontrábamos en su casa para ver televisión nocturna. Eso me encantaba. Que antes de dormir yo pudiera ya ir a la tintorería diurna que ahora, por la noche, estaba cerrada y agachándome mientras mis amigos me abrían la puerta de la cortina de hierro, entrar en el local donde los Kalinger y yo veíamos películas y las comentábamos. Eso era la noche: ver películas que daban en el Kenia Sharp Club, películas berretas, con argumentos malos, pero que a nosotros nos disparaban miles de temas para charlar. Me acuerdo ahora de que en una novela maravillosa de César Aira, *La luz argentina*, Kitti y Reynaldo, la pareja embarazada, veían, por las noches, una serie policial demencial. Con los Kalinger vi algunas películas de ese calibre. Había una, por ejemplo, en la que un tipo, un pícaro, conseguía un libro de autoayuda que lo asesoraba para escalar posiciones en el trabajo. Y ascendía de manera veloz hasta que se daba de cabeza con un gerente que lo liquidaba. El gerente, como podíamos ver con los Kalinger, también leía el libro de autoayuda a escondidas. No recuerdo el nombre de la película y nunca en mi vida volví a verla. En otra de las películas que vimos (de ésta sí recuerdo el nombre: *El rompecorazones*), un joven inquieto sexualmente se enamora de una chica y después de la hermana de esa chica, con la que finalmente se casa. En la última toma de la película, vemos cómo el hombre en el altar, poniéndole el anillo nupcial a la hermana de su ex, ya tiene en la cara un rictus de insatisfacción. Esta película tampoco volví a verla nunca ni nadie me la comentó jamás. Con mi padre en pijamas, a mi lado, vi varias películas nocturnas. Esos fueron momentos inolvidables porque, como ya dije, mi viejo no estaba mucho de noche en casa. Entonces, ya adolescente, me sentaba junto a él y con la familia dormida –madre, hermanos– los dos solos entrábamos en la noche viendo un film. *El invierno de nuestro descontento* fue una de las pelis que vimos. Trabajaba Donald Sutherland y se trataba de una crisis de la edad madura en un matrimonio. Me impactó ver eso con mi viejo ya que su matrimonio con mi madre siempre me despertó curiosidad. En otra, Dick Van Dyke, el comediante, hacía una película melancólica y se la pasaba andando en auto, borracho, tarareando "Yesterday" de Los Beatles. Era fantástica. A estas películas tampoco

volví a verlas y jamás nadie me las comentó. Es como si la noche hubiese narrado esos filmes sólo para mí, mi viejo y los hermanos Kalinger. "La noche", escribió Esteban Schmidt[3] en un hermoso texto, "no es radical ni es peronista. Es la noche".

Publicado en el diario argentino *Perfil*, el 19 de septiembre de 2013.

3 Esteban Schmidt es un joven escritor y periodista argentino que escribió, entre otros lugares, en el portal de internet de derecha llamado *Los trabajos prácticos* (el autor de este libro también escribió ahí). Es muy citada su ristra de artículos llamada "El fin del periodismo". Todos deberían leerlos.

El hombre que lee

En *Rumble Fish*, una de las mejores películas de todos los tiempos, el personaje que encarna Mickey Rourke no tiene nombre –al menos nadie lo llama por el suyo– y su nombre es su función, como en los relatos míticos. Él es El Chico de la Moto. Así está escrito en los grafitis de ese barrio periférico que Coppola construyó en Tulsa, una ciudad onírica y post industrial de los Estados Unidos. En los *Expedientes secretos X*, esa serie que inspiró a tantas que vinieron después con discursos conspirativos y sobrenaturales, estaba El hombre que fuma, un anciano hermoso y seductor que coordinaba toda la rosca secreta del FBI y cuyo nombre tampoco sabíamos. Sólo el olor de la nicotina que anunciaba que él estaba por llegar o que había estado. Durante la primavera pasada desayunábamos algunos días en un bar que tenía mesas en la calle con mi hija Ana y mi perra Rita. Mi hija, entonces de tres años, era, como Messi, difícil de marcar. Se escabullía entre las mesas y se ponía a hablar con los comensales. Yo la llamaba para que no molestara. De entre esos comensales había un hombre mayor, muy elegante, que tenía siempre sólo una taza de café y un libro inmenso al que le entraba con gran concentración, día tras día. Sólo dejaba de mirar el libro cuando se ponía a hablar con Ana. Anita me dijo una mañana: "Mirá papá, ¿puedo ir a hablar con el hombre que lee?". Así que ahí estaba El Hombre que Lee. Recordé unos versos hermosos de William Butler Yeats, pero no exactamente como él los había escrito sino que los modifiqué en mi recuerdo, haciendo un *cover*: "Mis cincuenta años llegaron y pasaron, estoy sentado en un viejo bar de Londres, una taza de café y un libro abierto en la mesa y entonces, mientras contemplaba el bar y la calle, tan honda fue mi felicidad, que me sentí bendito y pude bendecir".

Publicado en el diario argentino *Perfil*, el 21 de marzo de 2014.

Cruces epistolares
(Con Diego Zúñiga)

Querido Fabián,

Antes de escribirte, he pasado la tarde mirando los libros de Cortázar que tengo en la biblioteca. No son muchos, la verdad: están llenos de polvo y ninguno está subrayado. Creo que esa costumbre –la de rayar los libros– la adquirí mucho después de haberlos leído. Pero me acuerdo de sus cuentos, me acuerdo de varias partes de *Rayuela*. Me acuerdo cuando los compré: tenía 15, 16 años y en ese entonces comprar un libro era un lujo. Tenías que quererlo mucho, porque la plata era para otras cosas, y ahí estaba la biblioteca del colegio o la biblioteca del metro para conseguir libros. No sé si en Argentina existe eso, pero aquí, en algunas estaciones de metro –de subte, como le dicen ustedes– hay unas bibliotecas llamadas bibliometros. Todo lo que leí en ese tiempo cuando era escolar se lo debo a esas bibliotecas. Y ahí estaba Cortázar. Y ahí también estaba Bolaño.

No sé cómo fue tu caso, querido Fabián, pero cuando pienso en Cortázar y en Bolaño vuelvo, inevitablemente, a mis años escolares, a los 15, 16, 17 años. No es hace tanto, la verdad, pero pareciera que toda esa época de las primeras lecturas fue hace siglos. Que era otra vida cuando leí los cuentos de Cortázar y me parecieron los más geniales del mundo, que era otra vida cuando leí en un verano *Los detectives salvajes* y le creí todo a Bolaño.

Releo lo que te escribo y siento que ya todo está contaminado por un sentimentalismo difícil de manejar. Por eso me gustó tanto tu texto que abre *Ensayos bonsái*, en el que cuentas que una noche se te aparece Cortázar en la televisión y te pones a llorar, porque de alguna forma te acuerdas de la juventud, de ese tiempo en el que uno podía creer en lo que quisiera, sin tener que cuestionar tanto las cosas, sin tener que dar tantas explicaciones. Era un tiempo cómodo y hermoso. Pero no duran tanto esos años y después estamos aquí, poniendo en duda a Cortázar, poniendo en duda a Bolaño. Sobre todo a Cortázar: las últimas veces que estuve en Buenos Aires o que conversé con algún argentino, me dio la sensación que hablar de Cortázar o mencionarlo, incluso, era como

hacer el ridículo. Como si uno fuera un viejo loco. Y supongo que algo de eso hay también aquí o en cualquier lado. Digo: si le preguntas a alguien quiénes son sus escritores o libros favoritos, y te dice Cortázar o *Rayuela*, igual produce algo de extrañeza, como si se hubiera quedado pegado, como si fuera un eterno adolescente. Pero si ese tipo te dice Kafka o Rulfo, no sé, uno no piensa lo mismo. ¿Por qué ocurrirá eso? ¿O será sólo una sensación mía? ¿Por qué habrá envejecido mal la obra de Cortázar? ¿O en realidad la culpa no es de Cortázar sino que de sus lectores? Uno puede volver a leer varias veces –y debiera hacerlo– una novela como *Viaje al fin de la noche*. ¿Pero *Rayuela*? ¿O *Los premios*? Yo lo he intentado varias veces con *Rayuela* y he naufragado en la página 15, en la 27, en la 88. ¿Será culpa de uno? ¿Serán los prejuicios? Yo tengo los mejores recuerdos de la lectura de esa novela. En especial ese capítulo hermoso en el que aparece Berthe Trépat, el 23, y que alguna vez leí que Cortázar se inspiró para escribirlo en ese cuentazo de Onetti que se llama "Un sueño realizado", aunque lo cierto es que no sé si es verdad. Lo que sí sé es que los dos textos son increíbles, y que se pueden leer y releer sin problemas. También sé que Onetti no ha envejecido nada. Pero supongo que ésa es otra historia y que este mail ya se va alargando más de lo necesario.

A Bolaño lo sigo leyendo. Y me tocó escribir ahora por los 10 años de su muerte, y fue bonito recordar y volver a visitarlo. ¿Cuándo lo leíste tú, Fabián? ¿Dónde estabas en ese tiempo?

Lo último: ¿Tendríamos que volver a Cortázar? Yo a ratos pienso que es mejor volver a leer los cuentos de Fogwill, o que todos descubrieran los cuentos de Briante, o la poesía de Zelarrayán. ¡O Giannuzzi! Si es que de argentinos se trata, digo. O a los más jóvenes.

Pero nada.

Me quedo acá, Fabián.

Va un abrazo grande,

D.

Querido Diego; justo me encuentra tu carta enfrascado en lecturas disímiles de otros escritores latinoamericanos (me gusta más llamarlos así, que meramente argentinos). Los escritores son Roberto Arlt –estoy releyendo su obra y material crítico y biográfico sobre él porque voy a

escribir un prólogo a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*– y Luis Chitarroni, de quien estoy releyendo la reedición de *El carapálida* y *Peripecias del no*, su segundo libro. Te nombro estos textos porque en cierta parte de tu carta me decís "acá estamos, poniendo en dudas a Bolaño, poniendo en dudas a Cortázar". Y uno percibe detrás de esas palabras algo de culpa, ¿no? Existen autores que admiramos, que nos iniciaron, pero que después no nos pueden acompañar en toda nuestra vida de lectores. Se nos vuelven anacrónicos, snobs, ingenuos. Le siguen hablando al lector joven que fuimos, pero no pueden captar al lector maduro que ya ha acumulado experiencia vital. Te cuento una cosa: antes de un viaje de dos años que hice por América siguiendo los viajes del Che, pero sin que muriera nadie, intenté leer *Trilce*, de César Vallejo. Ya había leído *Los poemas humanos* y me habían gustado mucho. Pero con *Trilce* no pude entrar. Dos años más tarde, ya de vuelta en mi casa pero después de esos años de mochilero, con cierto combustible experiencial cargado, volví a leer *Trilce* y me conmovió como pocas veces lo ha hecho un libro de poemas. Algo en el trayecto vital anterior, en el habla de la gente que conocí por Perú, Ecuador y Bolivia, las noches pasadas en el amazonas entre bichos espantosos y una vegetación exuberante me sirvieron para entrar en *Trilce*. No me importaba que el lenguaje llevara una lógica, no me importaba que el libro se entendiera en el sentido más capitalista del término: para leer *Trilce* hay que dejar ser leído por el texto, sin expectativas, con gran capacidad de frustración. Todo esto viene a que Arlt, por ejemplo, quien fue un escritor de iniciación, sigue, a más de 30 años de haberlo leído por primera vez, con la potencia intacta para mí. Conserva, como los conjuros, todo su poder. Y el libro *Peripecias del no*, de Luis Chitarroni, que habla, como *Los detectives salvajes*, de un grupo de escritores, funciona, de alguna manera, en su deconstrucción lingüística (el libro trabaja en contra de las lecturas conservadoras, está formado por retazos de diarios, por fragmentos de novelas que no se siguieron, es un texto esotérico, no exotérico). Es decir que a mí como lector me impacta porque da otro costado de la narración. *Los detectives salvajes* producen empatía con el lector joven, por el romanticismo de su propuesta; *Peripecias del no*, de manera homeopática, nos cura de esa sensación, nos corrige, nos hace ver a esa novela de una manera más desapegada, entre muchas otras cosas. Yo creo, Diego, que no se trata de dudar, si no de poner en estado

de pregunta todos nuestros intereses, no sólo a *Rayuela* o a Bolaño sino, constantemente, todas nuestras certezas. ¿Leíste *Peripecias del no*?

Fabián.

Querido Fabián,

Leí *Peripecias del no*, y por estos días releo *El carapálida*, y estoy convencidísimo de que Chitarroni es un escritorazo, que debiera circular muchísimo más y que algún día debe dejar de ser un secreto. Y, además, es un lector ejemplar. Quiero decir, un lector que es capaz de convencerte de leer lo que a él se le antoje. Ahora lo hace con los libros que saca en La Bestia Equilátera, y antes lo hizo en Sudamericana y también en los textos que publica en diarios o revistas. Y, claro, tienes razón: en realidad todo buen libro –todo libro que nos marca–, siempre debiera poner en jaque nuestras certezas. Y *Peripecias del no* es un ejemplo clarísimo de esto. De esta suerte, también, de experimentalismo contemporáneo. Y que, como plantea Hernán, se emparenta con algunos trabajos de Bolaño y Cortázar. Pero en el tema de experimentar –o de la vanguardia– siempre está el problema del tiempo: de que eso que nos impactó por nuevo y original, después nos parezca cualquier cosa menos nuevo y original. Hay algo de eso en *Rayuela*, y quizás alguien pudiese detectar lo mismo en *Los detectives salvajes*, pero me parece que ambos autores tienen libros que soportan y van a soportar muy bien el paso de los años, y seguirán siendo nuevos y originales. Pienso, sobre todo, en los cuentos de Cortázar y en esa novela inmensa que es *2666*, y en esas novelas breves de Bolaño como *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*.

De todas formas, me resulta extraño pensar en la experimentación hoy en día, quizá porque en Chile esa experimentación casi siempre ha estado vinculada a la poesía. Pienso en Juan Luis Martínez, que sé que te gusta mucho Fabián, o en Raúl Zurita, o en autores argentinos más jóvenes como Pablo Katchadjian, por ejemplo. O en un chileno que escribió varias novelas bien notables, en los 70, en los 80, pero algo desconocidas, que es Cristián Huneeus. Pero no sé muy bien qué decir. Creo que toda gran novela debiera, siempre, abrir nuevos caminos, o visitar esos terrenos que están algo abandonados, o iluminar ciertos lugares que olvidamos o que hemos pasado de largo. Y esto también se puede hacer desde un lugar no tan explícitamente experimental. Por eso "Casa tomada" o "El

perseguidor" me siguen pareciendo grandes cuentos. Hay algo clásico que los atraviesa y que va más allá del artificio, de la pirotecnia, de la cachaña, como se dice en el fútbol. En realidad me cuesta encontrar un valor en sí a lo experimental. Creo, por ejemplo, que si *Los detectives salvajes* es una novela que marca, no lo es por lo experimental del proyecto sino por la sintonía que un joven logra con los personajes, con la vida salvaje de esos poetas, sus viajes, ese idealismo irrefrenable. Es decir, la segunda parte del libro me sigue pareciendo, estructuralmente, un acierto técnico, una forma distinta de armar un relato, pero es la obsesión y el romanticismo de los protagonistas lo que realmente me sigue conmoviendo. No sé qué dices tú, Fabián. Quiero leerte. Yo hasta acá llego. Sólo una cosa más: cuando escucho la palabra experimentación siempre pienso en Héctor Libertella, en sus ficciones y en la forma en que leía, en esos ensayos que le dedicó a escritores tan disímiles y muchos de ellos experimentales, sin duda (Lihn, Elizondo, Lamborghini o el mismo Chitarroni, que aparece con sus *Siluetas* largamente en un capítulo de *La librería argentina*). Yo creo que Libertella abrió un camino en ese sentido, y no sé si alguien ha decidido recorrerlo todavía. Tampoco sé si alguien deba hacerlo. Ahí está, de hecho, *Mi libro enterrado*, que escribió Mauro, su hijo, y que no transita por ese camino, y me parece genial que así sea: opta por la claridad y escribe un libro estremecedor. ¿No basta con eso?

Abrazo grande, querido! Y qué bueno que ya falta poco para que estés por acá!

D.

Hola, hermano drugo! Me acuerdo de la primera vez que fui a Shile, para un encuentro de poesía joven, que organizaron los muchachos de un grupo que se llamaba Lilit (qué se habrá hecho de ellos), y lo primero que me dijeron fue: ustedes los argentinos son narradores, nosotros los chilenos somos poetas. Era una definición letal como esa que dice que el fútbol inglés es dinámico y juega buscando el cabezazo. Supongo que estas opciones tranquilizadoras terminan durando, como las mentiras, poco. Cuando fui a Chile, esa vuelta, recorrí la calle San Diego y me traje poemas de Zurita (*Purgatorio* y *Anteparaíso* me parecieron y me siguen pareciendo obras mayores), Enrique Lihn, Rodrigo Lira, Parra y hasta me llegué a Villa Alemana y me quedé dos días con Juan Luis Martínez

en su casa, charlando y comiendo pescado. *La nueva novela* me pareció y me parece un libro capital para la literatura latinoamericana. Sucede que en nuestro país existió un escritor como Ricardo Zelarayán, un James Joyce rantifuso, poco prolífico, pero por la potencia de su lenguaje casi intraducible, uno agradece haber nacido en su lengua. Dejó dos grandes obras: *La obsesión del espacio*, que son poemas extravagantes, discontinuos, divertidos y líricos (como los temas de Frank Zappa), y una novelita, *La piel de caballo*, que puede ser leída como un poema en prosa, entre otras cosas. Zelarayán nos instruyó en la desconfianza en los géneros. Uno podía escribir una novela, un poema, un ensayo o cualquier cosa, lo que era necesario era que eso que se escribiera estuviera narrado sobre una partitura musical. Por eso me gusta la literatura mestiza, la que es una mezcla de recursos, de estilos, de voces de diferentes *slangs*. Creo que hay un Cortázar de derecha, conservador, que escribe relatos casi perfectos y una novela extraña como *Los premios*, y un Cortázar rupturista, con cierta intención vanguardista, que termina fracasando porque es demasiado claro lo que quiere hacer. En *Rayuela*, libro que amo, es evidente la cámara del que filma. Uno también, o sobre todo, aprende de los fracasos. El Bolaño de *Los detectives salvajes* tiene cierta empatía adolescente en su contenido que me hace aburrir un poco. El de *2666*, en cambio, es una fuerza de la naturaleza, una potencia que parece escribir con la sensación de que quizá su lector no iba a aparecer en el tiempo que le tocara vivir. Lo cual es liberador. Y por supuesto que no me puedo sacar nunca de la cabeza el hermoso poema que escribe Salvador Allende cuando está sitiado en La Moneda ("Se abrirán las grandes alamedas", etc.), con los días contados y un casco que le queda grande. ¿Cómo hizo para escribir eso? En mi país, los presidentes odian la poesía y por lo general no resisten hasta la muerte, se las toman ni bien las cosas pasan de castaño a oscuro a alguna embajada fascista. ¿No vemos en breve en Shile?

Fabián.

Correspondencia que Fabián Casas y el escritor chileno Diego Zúñiga mantuvieron sobre Roberto Bolaño y Julio Cortázar en el marco del Filba (Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires), 2013.

La solarística

Voy a escribir sobre la amistad, sobre la ciencia ficción, sobre la idea de país, sobre los símbolos patrios, sobre un extraño océano compuesto por la materia de nuestros sueños y terrores. Sobre la nostalgia. Voy a escribir acerca de cosas que no tengo en claro. Voy a escribir sobre la polis.

Esto pasó hace diez años. Estoy en un micro, en un cruce fronterizo de la Cordillera de los Andes. Está nevando de manera furiosa e intensa. Nos avisan que no vamos a poder entrar en Chile. El micro está repleto de jóvenes religiosos ortodoxos que practican una religión temerosa. Temerosa del contacto con otras personas, con otras religiones. Yo estoy pasando un momento muy malo de mi vida. Sin trabajo y con varios miembros de mi familia nuclear muertos por muerte natural. Pensé en ir a Chile para buscar tranquilidad, trabajo. Pero me avisan que no podemos cruzar. Que tenemos que volver a Mendoza y esperar que mejore el tiempo. Los ortodoxos me miran de reojo. Hablan entre ellos y rezan para que la nieve pare. Todos me llaman la atención, pero sobre todo uno que es un verdadero monstruo. Uno en el que el trabajo de encerrarse y aislarse entre ellos en busca de la purificación de la sangre logró un ejemplar perfecto, un ogro de apenas 17 años.

Siempre me pareció que el bar de *La guerra de las galaxias* es el lugar antifascista por excelencia. Ahí se juntan traficantes de Orion, seres con cabeza de pescado, mujeres con tres tetas, músicos, vaqueros de las supernovas. Pura mezcla. Es en este bar, que no llegó a conocer Walter Benjamin, donde puede florecer algo interesante. Y es en el bar (en todos los bares de todas las ciudades) donde aún hoy el narrador sigue contando su eterno relato. Donde se sigue recitando el "Sermón de la montaña". Solo hay que estar en estado de atención para poder escucharlo.

Anclado por el temporal en un pequeño hotel de la ciudad de Mendoza, me pregunté por qué tenía tantos deseos de cruzar a Chile. Me pregunté qué es un país. De qué materia está compuesto. Cuál es

la cualidad esencial que lo constituye. ¿Su geografía? ¿Su clima? ¿Su gente? Ya había estado en Chile muchas veces antes. Había pasado ahí momentos singulares de mi vida que ahora, en esa pieza de hotel, repasaba una y otra vez. Me acordé de la primera vez que escuché la palabra Chile. Fue en la primaria. Nos contaron la fábula de Domingo Faustino Sarmiento, un prócer de manual, gran escritor, denominado por nuestra escolástica pedagógica como el Primer maestro. Sarmiento iba a la escuela hasta cuando llovía, nos decían nuestros educadores y loopeaban nuestras madres. Lo cierto es que en San Juan, la provincia donde él nació, a veces llueve un solo día en el año. Sarmiento fue presidente de nuestro país y tuvo que exiliarse en Chile, cruzando la cordillera que a mí no se me permitía cruzar esa tarde en que pensaba estas cosas en el hotelito de Mendoza. Sarmiento, al cruzar para Chile, decían nuestros maestros, escribió en una piedra: "Bárbaros, las ideas no se matan".

¿Cómo dar cuenta de un hombre en su totalidad?, se preguntó una vez Paul Valéry. Jean Paul Sartre tomó la posta de esta pregunta y escribió *El idiota de la familia*, un libro inmenso, inacabado, sobre Gustave Flaubert. Trajo así al mundo un tomo más de la inmensa bibliografía sobre el flaubertismo. Si un hombre puede producir tanto material, imaginen un país. ¿Existe la argentinidad? ¿Existe la chilenidad? ¿Se las puede aislar, estudiar, empaquetar? Nací en Argentina. ¿Tengo necesidad de remarcar algo que ya soy por fatalidad? Quiero contar esto: crecí durante la dictadura militar. Vi cómo todo un país –incluyéndome– festejaba el triunfo en un Mundial de Fútbol mientras se masacraba impunemente a muchos de nuestros contemporáneos. Escuché el himno nacional en la radio cuando derrocaron a Isabel Perón, cuando invadieron Malvinas y cada vez que la Argentina se convierte en un séquito de fanáticos fundamentalistas. Recuerdo ahora ese frío metafísico del Mundial 78. A partir de ahí me fui alejando cada vez más de la idea de país. Que la usen otros. Viví durante la dictadura en una nación que se convirtió en un territorio con las persianas bajas y las puertas cerradas. Olor a encierro y olor a muerte, agua estancada. Un país que no abre sus fronteras, que no se cruza con otros idiomas, otras costumbres, un país que marcha al paso militar, es una prefiguración del infierno. ¿Y no es un país siempre

algo que intenta separarse, diferenciarse, definirse, cerrarse, autoglorificarse? ¿No encierran todos los países las mismas enfermedades? Sin embargo, esa tarde, ya casi noche en el hotelito mendocino, ¿no estaba yo buscando un país? ¿Otro país? Cuando Sebastián Piñera les dice a los estudiantes que nada es gratis en la vida, que siempre alguien lo paga, ¿está expresando algo del pensamiento ontológico chileno? Para muchos la díada derecha e izquierda está terminada. No se puede pensar el mundo bajo este sistema. Yo no lo creo así. Pienso que la derecha existe y que existe la izquierda. Pienso que la naturaleza, por ejemplo, es de derecha. La naturaleza sólo se preocupa por la naturaleza. Si un impala de la manada es deficiente, que se lo coma el león para purificar la especie. En este sentido, la izquierda es un tumor para la naturaleza. A la izquierda –como yo la veo– le interesa preservar y proteger a ese ser que no consigue correr a la par de los demás.

La segunda vez que supe algo sobre Chile fue en los años 70. En una imagen televisiva. Un soldado chileno disparaba sobre un camarógrafo argentino que estaba cubriendo el derrocamiento de Salvador Allende. Repetían en cámara lenta la escena una y otra vez. En realidad, no se veía al camarógrafo, porque estaba todo tomado desde la subjetiva cámara del periodista infortunado. Como en un videojuego, daba la impresión de que el soldado apuntaba y mataba al que estaba mirando la tele ocasionalmente esa noche. Quizá por haber visto esa imagen siendo tan chico, y por el hecho de que me causara tanta impresión, fue que después estudié lo que pasó en esas jornadas trágicas con Salvador Allende. Tengo en mi casa impreso el largo mensaje que él leyó mientras estaba sitiado en La Moneda. En mi país, los presidentes no resisten hasta la muerte. Los pasa a buscar un helicóptero y marchan a la cárcel o al exilio. Perón se las tomó rápidamente en una cañonera paraguaya. Los que resisten, los que pelean, son el pueblo, mil veces más valiente que sus líderes. ¿Pero cómo hizo Salvador Allende para tomar un revólver y usar un casco que le quedaba grande y resistir hasta el final y encima tener la capacidad lírica de escribir un mensaje al país que es un poema extraordinario? Ese coraje civil, esa aceptación del destino, esa capacidad de metabolizar la muerte y el miedo en un texto hermoso, ¿es una cualidad innata de los chilenos?

Porque siempre están las palabras a las que es necesario intervenir. Las palabras orales, las palabras escritas. El lenguaje es el monopolio mediático más peligroso que existe. Es ahí donde mora el cliché que termina comiéndose como un parásito lo mejor de nuestra vida. Un escritor argentino, César Aira, tiene la ambición de escribir una novela que pueda reducirse a un simple pero eficaz chiste. Yo voy a relatar un chiste que me contaron no recuerdo ya dónde. Es un chiste, pero podría ser un haikú. Habla de la nacionalidad, habla del poder de las palabras sobre los objetos. Cuenta la historia de un chileno que cruza la cordillera para probar suerte trabajando en una estancia argentina. Rápidamente es adoptado por el dueño de la estancia quien le pide, todas las mañanas, que le caliente el agua para tomar mates. Chilenito, agarrá la pava y calentá el agua que vamos a tomar unos mates. Chilenito, traeme la pava que quiero tomar un mate. Así todos los días. Un día el joven consigue ahorrar dinero y decide dejar el trabajo y volver a su país. Cuando se despide del patrón, le dice: "Patrón. ¿No me regalaría la pava?". "¿Para qué?", le dice el hombre, "¿no hay pavas en Chile?". "Sí, patrón, pero esta es especial porque me recuerda a usted". El argentino se conmueve y le regala la pava. El chileno viaja en el micro abrazado a la pava y cuando cruzan al paso fronterizo y está de nuevo en tierra patria, se acerca al conductor y le pide que lo deje bajar un segundo, nada más. El conductor accede y el chilenito baja, pone la pava en el suelo y le mete una patada tremenda, a la par que le grita: "¡Acá te llamai tetera!".

Sigamos con los giros del lenguaje. En mi país existe una expresión que se utiliza para decir que algo es improbable o que es mentira o que nunca va a suceder. También denota asombro: tal cosa me parece "ciencia ficción"; lo que me dijo me sonó a "ciencia ficción". Este género, que se multiplicó en películas y libros y que crece en años en que las potencias intentan colonizar el espacio, está también alimentado por las mitologías urbanas. El mito –como si fuera un ser vivo– se alimenta del largo parloteo de las experiencias humanas y va tratando de encontrar su perfil expresando, de alguna manera, la época que lo forja. La ciencia ficción siempre fue tratada como un hermano bastardo y menor de la literatura grande. Sin embargo, produjo escritores geniales que, como suele suceder con los escritores poderosos, tomaron el género para destruirlo o –mirado de otra manera– enloquecerlo y potenciarlo. De más

está decir que siempre los géneros bastardos, supuestamente menores, parasitarios, me resultan los ideales para que crezca una literatura vital, mestiza, peligrosa. Una poesía que crece como las matas de pasto en los intersticios que se producen en las paredes viejas.

De manera que estoy en ese hotelito mendocino pensando cómo se construye un país. Cuál es su esencia, su contingencia, su inmanencia. Y muchos años después cae en mis manos un libro hermoso que contiene una novela perturbadora: *Solaris*, del polaco Stanislaw Lem. Tengo que contar brevemente de qué trata. Solaris es un planeta que tiene dos soles, uno rojo y otro azul. Casi todo el planeta está cubierto por un océano inmenso que parece una gelatina o un protoplasma y que produce, en su incesante movimiento, determinadas figuras geométricas que salen de su vientre de manera fugaz para luego desaparecer. A estos fenómenos físicos, que Lem describe como si fueran inmensos glaciares, montañas o cráteres casi vivos, los denomina "simetríadas", "asimetríadas" y "mimoides". La novela transcurre cien años después de que se descubre el planeta y empieza cuando un psicólogo llamado Krist Kelvin es enviado a la estación espacial que orbita Solaris para ver qué sucede con la tripulación, que se está comportando de manera extraña. Kelvin es un experto en la solarística, la vasta literatura que forma una biblioteca descomunal y que trata de intentar explicar qué es Solaris, de qué está hecho ese océano inmenso que parece un animal vivo. Cuando Kelvin llega a la estación descubre que, de los tres miembros que estaban ahí, uno se suicidó, y los otros dos están encerrados en sus habitaciones y no quieren hablar mucho acerca de lo que sucede en Solaris. Kelvin se queda dormido después de un primer día agotador y, cuando se despierta, tiene sentada a los pies de la cama una mujer que es la réplica exacta de Harey, una novia que él tuvo y a la que abandonó provocando –piensa él– su suicidio. Aunque viene del pasado, la mujer es presente puro. Es sólida, tiene sangre y vagos recuerdos y se encuentra aturdida. Todos sabemos que la ciencia ficción pareciera hablar del futuro, pero en realidad siempre sucede en el pasado. No sólo porque nosotros hemos superado ya algunas de las fechas hito de los grandes relatos del género, como *1984* de Orwell, u *Odisea 2001* de Arthur C. Clarke, o casi todos los relatos de *Crónicas marcianas*, que están fechados en 1999, 2002, etc., sino porque está constituida, como Harey, la visitante de Kelvin, de nuestras ambiciones y experiencias.

Lo cierto es que Kelvin se sienta en una mesa donde está la biblioteca de la solarística e intenta, leyendo y reflexionando sobre los tratados que ya se escribieron, entender qué es Solaris. Él sabe que la mujer que se pasea en su camarote espacial es algo producido por el océano. ¿Como un regalo? ¿Como una agresión? Sabe que el océano es un ser extraterrestre que no puede ser interpretado de manera antropomórfica. Que el conocimiento humano se encuentra en el espacio con algo que sencillamente no tiene nada que ver, que no soporta ninguna analogía humana. *Solaris*, la novela, también fue interpretada de muchas maneras, como le pasa a los relatos de Kafka. Pero siempre escapó a todas las sentencias. David Ketterer, en su ensayo titulado "Apocalipsis, utopía, ciencia ficción", tiene este párrafo clave: "La precedente interpretación vale la pena aun cuando sea totalmente falsa. El alcance de mi análisis señala cierta medida del grado en que la novela *Solaris* estimula toda clase de hipótesis, ninguna finalmente comprobable, y algunas indiscutiblemente incorrectas. Sin embargo, la naturaleza paradójica de la novela es tal que las interpretaciones erróneas no hacen sino realzar su impacto".

Me gusta esto que produce *Solaris*, lo que produce en Kelvin la contemplación del océano extraterrestre que, de alguna manera, mandándole "visitantes" a los tripulantes de la estación está haciendo algún tipo de contacto. Pero también me gusta lo que produce la novela en la hermenéutica que trata de analizarla: se escapa. Se contradice, es difícil de fijar. Me gusta aspirar a escribir un texto que no se explique nunca, pero que tampoco busque deliberadamente la oscuridad. Simplemente que se refleje en la mente del lector como lo hace la luna en el agua.

Cosas para ir anotando, para no perderme: cada vez que nos enfrentamos a nuestros fantasmas, somos parte de la solarística. Cada vez que meditamos sobre la esencia de algo que se nos vuelve inasible desde la lógica, pero claro y concreto desde la intuición, somos miembros de la solarística. *Solaris* es la experiencia del Otro. Y el Otro es lo único que nos salva. Nuestras investigaciones acerca del Otro pueden conducir a la locura o la muerte, pero ese es un camino que siempre vale la pena. Hay que animarse a salir de la forma humana, de la idea de país, de la literatura, para poder acercarse al poder centrífugo de la solarística.

Vuelvo a la ciencia ficción, para tratar un tema que me parece central cuando tratamos de reflejar por qué algo nos gusta, por qué añoramos determinadas cosas. Yo agregaría a la nostalgia dentro de los pecados capitales. Solemos perder mucho tiempo tratando de recuperar lo que vivimos, lo que fuimos. Pero eso es un trabajo fatal. Hay un cuento de Ray Bradbury que yo leo como un ataque feroz contra la nostalgia. Se llama "La tercera expedición" y está en *Crónicas marcianas*, su famoso libro de los años 60. Voy a resumir la historia. Llega la tercera expedición a Marte y antes de bajar de la nave el capitán les dice a sus tripulantes que no se separen y que no dejen las armas por ningún motivo. Les recuerda que de las dos expediciones anteriores no se supo más nada y que por eso hay que andar con cuidado. Cuando bajan del cohete se encuentran con una ciudad americana de los años 20. No pueden creer lo que ven. Conjeturan si no se habrán equivocado y, en vez de bajar en Marte, no habrán bajado en la Tierra y hasta piensan si no pueden haber viajado en el tiempo hacia atrás. Entonces, dan con sus familiares muertos, que les salen al paso. El capitán de la nave, John Black, da con sus padres y con su hermano, que murió cuando era muy joven, y cuando les pregunta cómo puede estar pasando eso, el padre le dice: "No sé, nosotros no preguntamos, acá, en Marte, tenemos una segunda oportunidad". La fuerza de la nostalgia es tan centrífuga que cada miembro de la nave se deja llevar por la emoción y terminan yendo cada uno a pasar el día en la casa de sus familiares. Bradbury es un maestro para relatar los detalles: describe el pueblo de campiña americano, el sonido de un gramófono tocando una vieja melodía que se pierde en el aire, y cuando el capitán llega a la casa de sus abuelos detalla que cada cosa es una réplica exacta de la casa de su juventud en la Tierra (el bronce del respaldar de la cama, los banderines sobre la pared del dormitorio, los manteles de la cocina). Finalmente, después de un día de emociones intensas, cuando se acuesta a dormir en el dormitorio con su hermano, piensa: "¿Y si los marcianos hubieran sacado este pueblo de los recuerdos de mi mente? Dicen que los recuerdos de la niñez son los más claros. Y después de construir el pueblo, sacándolo de mi mente, lo poblaron con las personas a quienes más querían los tripulantes, sacándolas de su mente. Esas dos personas que duermen en la habitación contigua, no serían mi padre y mi madre, sino dos marcianos increíblemente hábiles y capaces de mantenerme

constantemente en un sueño hipnótico". Black se da cuenta, nervioso, con las manos sudadas, que las órdenes que les impartió a sus hombres (no separarse, no dejar las armas) no han sido acatadas por nadie, incluso por él. Entonces, se levanta de la cama y su hermano le dice: "¿A dónde vas?". "A tomar agua, tengo sed", dice Black. "No, no tenés sed", le dice el hermano.

Crecí en una casa donde se hacía un culto de la amistad. Los amigos de mis padres estaban siempre dando vueltas, en los sillones, alrededor de la larga mesa familiar, parados en el patio, fumando apoyados contra la pared donde, en invierno, pegaba el sol. Era una casa de puertas abiertas, y desde chico adquirí esa sensación de que la amistad es una defensa contra la hostilidad del mundo. Y fue un amigo el que me sacó de mis tribulaciones en ese hotel mendocino. Me mandó un pasaje de avión para que cruzara "al tiro" a Chile y me alojó en su casa. Cuando llegué, me dio dinero para que me moviera tranquilo. Rápidamente me metí con esa plata en la calle San Diego y compré libros usados inhallables y compré cigarrillos y fumé en los cafés donde se toma esta infusión de parado en la peatonal Ahumada. Fui feliz. Mi amigo se llama Sergio Parra y para mí, durante mucho tiempo, él fue Chile. Conocí a Parra cuando éramos muy jóvenes en un encuentro de poesía y rápidamente nos tomamos a golpes de puño en un recital organizado en un bar de Recoleta. Todos contra todos, poetas argentinos y chilenos. Me acuerdo que Parra andaba con un traje verde de corderoy y llevaba siempre a mano una valija negra donde, se suponía, tenía sus poemas. Me acuerdo que después de la trifulca, el dueño del bar puso un cartel que decía: "Se prohíbe la entrada a los poetas argentinos y chilenos". Superadas las trifulcas, como en una síntesis hegeliana, Parra y yo nos hicimos íntimos amigos. Desde hace tiempo, Parra dejó el traje de corderoy y ahora solo usa trajes negros y camisas blancas. Tiene muchos sacos en su ropero de ese mismo color. Por lo cual le decimos: american saco. Caminamos con Parra por la Alameda cuando nevó en Santiago después de 17 años, estuvimos juntos en un encuentro en Valparaíso cuando nos fuimos de ronda con Antonio Cisneros y Roberto Juarroz y perdimos a Juarroz en la oscuridad de una borrachera letal. Y también con Parra lo fuimos a buscar a Juarroz y lo encontramos en un bar de marineros, durmiendo sobre sillas

improvisadas. Imagínense ustedes lo que es para un lector argentino dar con el autor de libros titulados *Poesía vertical uno, Poesía vertical dos, Poesía vertical tres* y hasta cuatro, de golpe, en posición horizontal. Sergio Parra, para mí, es un testigo, como lo define Sándor Márai en *La mujer justa*: "En la vida de todos los seres humanos hay un testigo al que conocemos desde jóvenes y que es más fuerte. Hacemos todo lo que podemos para esconder de la mirada de ese juez impasible lo deshonroso que alberga en nuestro seno. Pero el testigo no se fía, sabe algo que nadie más sabe. Pueden nombrarnos ministros o darnos premios, pero el testigo tan solo nos mira y sonríe. Todo lo que hace una persona en la vida es para el testigo, para convencerlo, para demostrarle algo". Así que, Sergio Parra, quiero decirte que te agradezco infinitamente todo lo que hiciste por mí en estos años. La comida, la estufa y el whisky –ese psicólogo rubio– con el cual superé ese duro invierno. Gracias por los libros que me dejaste leer de tu generosa biblioteca y por llevarme a caminar por esta ciudad hermosa que para mí es ya inolvidable. Gracias por todo, amigo.

Conferencia dictada en la Cátedra Bolaño,
de la Universidad Diego Portales, Chile, en diciembre de 2011.

Ciudades de la noche roja

No creo que me lo haya inventado pero una vez leí un poema de Neruda (hay tantos poemas de Neruda a casi todas las cosas que inventado o no es lo mismo) en el cual el yo lírico describía a lo largo de unos, pongamos, diez versos, un pueblo horrible. Cada verso era un descenso fatal. Uno se preguntaba, a medida que lo iba leyendo, por qué el poeta se ocupaba de un lugar tan feo. En el último verso estaba la respuesta. Decía, como lo recuerdo: "Pero ella vive aquí". Busqué este poema muchas veces en medio de la frondosa obra poética del vate de Isla Negra pero no pude dar con él. Pienso siempre en este último verso cuando me preguntan qué ciudad del mundo me gusta. La mayoría de la gente responde a esta pregunta con dos palabras: Nueva York. Que es lo mismo que decir Roma en la época del Imperio Romano. O Marte en la época del auge de la ciencia ficción. A mí de todas las ciudades que conozco la que más me gusta en su arquitectura y esencia es Santiago de Chile y la que amo y soporto es Buenos Aires. Qué raro que es. No podría decir que me gusta la actual Buenos Aires, pero no puedo vivir en otro lugar. Este verano pasé unas semanas en Santiago y mi mujer se volvió maravillada por esa ciudad a escala humana. Yo siempre le había hablado de lo que me gustaba y de los grandes amigos que tengo ahí. Los amigos, que son una defensa contra la hostilidad del mundo, le dan a la ciudad el contenido necesario para hacerla vivible: no los restaurantes, los sistemas de salud o las autopistas. He ido a Santiago millones de veces pero nunca estuve más de cinco meses seguidos viviendo en ella. Supongo que vivir en un lugar es lo que determina el jucio final. Vivo desde que nací en Buenos Aires. A lo largo de ya casi cincuenta años –cumplí 49 este siete de abril– atravesé muchas ciudades en una: la ciudad de mi infancia, la de mi adolescencia –ciudad de la noche roja de la dictadura–, la de mi juventud y la actual de mi paternidad. La de mi infancia, la primera de todas, era tan pequeña y a la vez tan vasta, primero hecha sólo de dos amplios patios que tenía mi casa con sus recovecos, sus macetas, sus escondites, y después un mundo entero que era la manzana que perimetraba la avenida Boedo, y las calles Maza, Estados Unidos –donde

estaba mi casa, número 3552–, y Carlos Calvo. Como esos mapas de la Edad Media que dibujaban la tierra plana rodeada de dragones y sostenida por elefantes, así me imaginaba yo a mi manzana, mi mundo. En esa ciudad, a la izquierda de mi casa, estaba el quiosco y tintorería de los hermanos Kalinger, mis primeros amigos que llegaron de otro barrio cuando yo tenía seis o siete años. Ellos me iniciaron en las palabras prohibidas y en las revistas pornográficas. Frente a mi casa estaba un edificio verde, de doce pisos. Había que cruzar la calle, inmensa y peligrosa. En ese edificio vivía Piero, el único hijo de los encargados del edificio, un matrimonio italiano que lo había tenido ya grande. Cuando crecimos, con Piero y los Kalinger nos subíamos a los techos desde su terraza en el piso doce y cruzábamos la manzana por dentro, desde Estados Unidos –donde estaba el edificio– hasta llegar a la calle Independencia, donde bajábamos y salíamos a la calle por un PH abandonado. En el trayecto, caminábamos sigilosamente por terrazas, techos y nos metíamos en un amplio y abandonado taller del cual era difícil saber la utilidad. Era como mirar el backstage de esa manzana. Las ventanas iluminadas, la gente yéndose a dormir, cocinando. Y nosotros fisgoneando, haciendo alpinismo de ciudad. Desde esa época, me gusta subirme a los techos y hago subir a los techos a los personajes de mis relatos. Hace poco, en Berlín, con un grupo de amigos, subimos a las alturas y recorrimos también una parte de una manzana. Era de noche y la luna se mostraba intensa. A nuestra izquierda se elevaba la torre inmensa de comunicaciones de esa ciudad. Fue un momento glorioso. Yo llamo a esto hacer triping. Hice triping, también, en Santiago, hace muchos años y siendo un poeta impublicado y joven, junto a Sergio Parra, Las Yeguas del Apocalipsis y otros poetas chilenos en los techos de una galería de arte que se llamaba Caja Negra. Me acuerdo que todos íbamos descalzos y que estábamos ligeramente alcoholizados. Con la adolescencia, mi ciudad se amplió y tuve que salir a buscar chicas a las discotecas donde reinaba la música disco. Para mí, que era cultor del rock, eso fue un infierno. Tenía que alisar mis rulos, ponerles Glostora, sacar mis jeans gastados y rotos y ponerme pantalones pinzados, zapatos de punta dura, con tacos. Una catástrofe. Mis amigos se hicieron tarjeteros de estos boliches. Todos bailaban al son de los Bee Gees. Íbamos, cuando empezaba la noche, a Talajot, una disco que quedaba en la cortada San Ignacio, en mi barrio, Boedo. O a

Zodíaco, una disco de tres o cuatro pisos, que quedaba muy lejos, camino a Liniers, y en la que sólo se podía entrar con saco y corbata. Esas noches tenían siempre el mismo spoiler: la iba a terminar solo, sin chica, caminando con mis amigos varones o comiendo un pancho o una hamburguesa en alguna estación de servicio, como esos cuadros de Edward Hopper, metafísicos y solitarios. Estaban, entonces, la dictadura de la música disco y la dictadura militar. La ciudad se encerraba y se limpiaba en el peor sentido. Había toque de queda pero no quedaba nada. Una autopista inmensa crecía como un cáncer y para esa construcción se demolían edificios. Boedo, mi barrio, fue atravesado por esta serpiente en uno de sus costados, en la calle Cochabamba. Se fue la dictadura, me dejé crecer los rulos. De golpe, así como ahora soy un ex symbol, yo era un sex symbol para mis compañeras de facultad de filosofía. La ciudad se llenaba de papeles y alegría, se volvía vertiginosa y política: íbamos a las plazas donde se manifestaba la democracia y donde, de golpe, podía tocar Spinetta, gratis. Recuerdo los conciertos en las barrancas de Belgrano. Recuerdo a una novia que se llamaba Alejandra con quien vi esos conciertos. Cuántas ciudades caben dentro de una ciudad mental, como en una muñeca rusa. Buenos Aires, la actual ciudad en la que fui y soy padre, una ciudad peligrosa en la que uno puede morir, llevando a su hija al jardín de infantes, tres veces en el mismo día. Los autos jamás paran ante un padre con carrito de bebé: le apuntan. La gente arroja sus excrementos abriendo la puerta de sus autos y los deja caer en la calle. Los perros hacen sus necesidades –y sus dueños los contemplan– en cualquier lado, sobre las bolsas de basura. Una ciudad detenida por miles de marchas y contramarchas, con un tráfico bipolar y hostil. Un río inmenso y contaminado. Y un riachuelo mutante y químico que la serpentea y que algún día sacará de sus entrañas un Godzilla enano. El 80 por ciento de la ciudad de Buenos Aires es de derecha. Acá el capitalismo triunfa en todas sus variantes. Y sin embargo, como Neruda en su poema, yo elijo vivir acá. ¿Por qué? Porque hay personas que celebran la diversidad de razas y de géneros sexuales. Porque tiene pizzerías increíbles. Porque hay un club que se llama San Lorenzo de Almagro y usa una camiseta con colores hermosos y un barrio que lo cobija con calles tranquilas, arboladas y con pocos edificios y mucho cielo. Porque acá vive mi viejo, perdiendo la memoria a cada día que pasa. Porque, como decía

Witold Gombrowicz en sus diarios, los porteños siempre están bien predispuestos para hacerte una "gauchada". Hay, todavía, muchas personas que viven en esta ciudad en estado de servicio para el otro, tratando de dar amor a los demás y de no pedir nada a cambio. Estos seres invisibles, que uno encuentra en las plazas, en los bares, o saliendo de los cines, a cualquier hora, son los imprescindibles, los que sostienen al mundo. La ciudad de Buenos Aires que amo no es una ciudad virtual de las redes sociales, no forma parte de la *second life* ni está registrada en facebook, esa trampa de la Policía Nova y la CIA para controlarte. Es una ciudad vital, de gente sentada charlando en las veredas, de personas tocándose y discutiendo en los bares: una ciudad de la experiencia.

Publicado en la revista *Viernes*,
del diario chileno *La Segunda*, el 04 de julio de 2014.

La bestia salvaje

Tarde en la noche, en el cable, agarré empezada –no mucho, creo– una película que me hipnotizó. Se llama *Sexy Beast*, y es de Jonathan Glazer. Su título está traducido como *La bestia salvaje* (La traducción es sin el artículo La). *La Bestia salvaje* es, en principio, Ben Kingsley, quien encarna a Don, un hampón demencial, poseído por algo así como un brote psicótico, que llega a una paradisíaca casa en la soleada España para ordenarle a otro hampón retirado (Ray Wistone) que se prepare para un nuevo asalto de su vieja banda.

Don es el mal en estado puro, es la bestia que no logra ser tacleada por el superyó de la sociedad. Es compulsivo, repugnante, insomne, repetitivo, agresivo... Y no soporta que le digan que no. Cuando llega a la casa de verano donde el hampón bueno y rubio está tomando algo con hielo al borde de su piscina, sin la menor gana de volver al ruedo (de hecho, está enamorado de una ex actriz porno), la situación se tensa. Tanto que Don, quien se queda unos terribles días en la casa esperando torcer la voluntad de su ex compañero de banda, una noche irrumpe en el dormitorio de Ray para molerlo a palos, mientras éste queda acurrucado debajo de la sábana, junto a la actriz porno. Una escena increíble.

Otra escena que sirve para observar el carácter de Don –a esa altura ya me caía muy simpático– es la que lo muestra tomando un avión y fumando descaradamente hasta que la policía lo obliga a bajarse, ya que no quiere apagar el cigarrillo. Don es así, tiene un don: hace lo que quiere hasta que se corta la cuerda. Y hay una sola forma de detenerlo. Pero parar a Don es cambiar el curso de todo.

Hay algo en el corazón de la película –Don– que me impactó. Me acordé de los muchos tipos como él que se cruzaron en mi vida. Había uno, en la secundaria, que me aterrorizó durante mi primer año. Se llamaba Rodas y tenía un hermano. El tipo tenía rulos, un andar desgarbado y una forma de hablar muy particular: casi de costado.

Yo imitaba su forma de vestir (pantalones grises, anchos, casi cayéndose) y su manera de caminar. Una tarde, en un recreo, me agarró de las solapas y me tiró contra una pared. No puedo recordar qué le hice

para que me tratara así, pero sí que sentí una especie de terror erótico cuando el hijo de puta de Rodas me usó de trapo de piso.

El hermano –decían todas las chicas– era hermoso. Ahora le encuentro un parecido al cantante de Oasis. Rodas, para todas las chicas, era horrible. Sin embargo, si alguien me hubiera preguntado a quién me hubiese querido parecer de los dos, no habría dudado: a Rodas. Yo quería ser la Bestia Salvaje. Hacer el mal al tuntún sin mirar a quién. Decir lo que se me venía en gana y obligar a la institución a echarme a patadas, a expulsarme por el largo intestino que la sociedad crea con sus reglas de mierda.

Hace unos días, descubrí que la Bestia Salvaje no sólo te puede destruir con maldad. Un amigo vino a pasar Navidad a mi casa natal y trajo a otro que, según dijo, "no tenía dónde pasarla porque recién había llegado de España". Así que vino a la terraza de mi viejo a compartir el pan dulce navideño. La Bestia Salvaje era un joven apuesto, español, que hablaba como en las traducciones de Anagrama, y que tenía –una vez más– el don de caer hipersimpático. Rápidamente todos –incluido yo– éramos amigos íntimos suyos.

El tipo trajo unos cuantos champagnes, y nos los bajamos todos. Después me pidió que –para seguir la noche en otro lado– compráramos ácidos. Lo hicimos. Salimos en manifestación con varios amigos para encontrarnos con un *dealer*. Como el *dealer* tardaba mucho en llegar –parecía una película de Tarkovsky–, la Bestia Salvaje siguió pidiendo bebidas y –con su extraordinaria simpatía– nos empujaba a beberlas. Mientras tanto, con la mano que le quedaba libre, le dejaba mensajes a una amiga bisexual para verse "más tarde".

Llegó el *delivery*, colamos los cartones, y salimos a una fiesta no bien nos empezamos a sentir como los Cuatro Fantásticos. Primera conclusión: después de las cuatro de la mañana y de los cuarenta años, no hay que tomar ni un ácido Suchard. Sobre todo cuando lo que está sucediendo afuera de tu cuerpo es la maldita Navidad. A la fiesta no se podía entrar porque estaba repleta de chicos que hacían un *scrum* para derribar la puerta y producir una masacre. La Bestia Salvaje nos arengaba a empujar. Yo intenté trepar por una reja hasta la ventana abierta del primer piso donde unos niñitos bailaban con música de The Magic Numbers. Por suerte me pararon. ¿A dónde carajo quería ir? Al final, volvimos al auto

y la Bestia Salvaje nos empezó a pedir que buscáramos un *after*, un bar, algo... Terminamos pagándole a un seguridad un rejuntado de plata para entrar a Niceto. Eran las nueve de la mañana, la Bestia, mientras juntaba la colecta, decía: "Vamos, chavales, que nos queda una horita".

Entramos. Todo el mundo bailaba un pogo electrónico. La Bestia nos arengaba para meternos en el centro del baile. Entonces, sacudido por el humo, los gritos y el corazón hipnótico del beat, se me vino a la cabeza la idea de matarlo. La verdad, no quería estar ahí. Pero la Bestia Salvaje, al igual que el Don de Kingsley, sacaba lo mejor y lo peor de nosotros. Estaba ahí, bailando enloquecido, como desde hace millones de años. Yo lo conozco.

Publicado en *Ensayos bonsái*, Emecé, 2007.

Los últimos días de Sylvia Plath

Podría ser un argumento para un cuento de Salinger. Empieza así: es el invierno más crudo de los últimos tiempos en Londres. S llama a J desde un teléfono público. Porque S no tiene teléfono en su casa. La llamada se produce a las dos de la tarde del mes de febrero. S le dice a J: "¿Puedo ir a tu casa con los niños?". Una hora más tarde se presenta en la casa de J con los críos y le pregunta, impaciente, si puede acostarse en una cama. J lleva a S hacia un cuarto del piso de arriba. Los chicos de S juegan con los chicos de J mientras su madre duerme a lo largo de cuatro horas. Cuando se despierta, baja y cena con J y los niños mostrando un apetito voraz. S le dice a J que quiere quedarse más tiempo en su casa, que no quiere volver a la suya (las cañerías están congeladas y allá se siente sola). Por eso le pide a J que vaya a buscarle la ropa de los chicos, los cepillos de dientes y un vestido azul. J hace lo que le pide S. Va y trae las cosas. Pasan dos o tres días juntas. S tiene que tomar dos pastillas diferentes. Una para aplacarse y la otra para arrancar el día. J percibe que S no se ocupa de sus chicos y que ella los tiene que lavar y cambiar junto con los suyos. El doctor de S la llama a J y le pregunta: "¿Cómo la encuentra?". J le dice que la ve deprimida y que le cuesta dormir por las noches. El doctor le pregunta si S toma las pastillas. J asiente. El doctor dice: "Tiene que tomar las pastillas por la mañana y por la noche. ¿Se ocupará usted de que lo haga? De todas maneras no se ocupe de todo. Es ella quien debe ocuparse de sus hijos. Debe ser consciente de que les es absolutamente necesaria". El sábado por la noche, S se puso el vestido azul y se fue a una cita. J nunca supo con quién. El domingo por la tarde, después de tomar el té. S empezó a juntar todas las cosas de ella y sus hijos y le dijo a J que tenía que volver a su casa. Estaba apurada. G, el marido de J, se ofreció a llevarla. G tiene un auto extraño, un viejo taxi negro londinense reformado. S sube a los chicos al taxi y G la lleva a su casa. Cuando para en un semáforo, G se da cuenta de que S está llorando. Los autos de Londres tienen vidrios que separan a los pasajeros del conductor. G corre el vidrio y le pregunta: "¿Qué pasa Sylvia? No es necesario que te vuelvas a tu casa. Jillian quería que te quedaras. Yo quiero que te quedes".

Pero S le dice que no se preocupe, que tiene que volver a sus cosas. G se baja del auto y se sienta junto a S, en la parte trasera. Le hace upa a los chicos –que habían empezado a llorar junto con su madre– y los calma. Finalmente los deja en la puerta de la casa. La casa tiene una placa en la puerta donde dice que ahí vivió, en otro tiempo, el poeta William Butler Yeats. G vuelve a su casa, con J. Le cuenta que S estaba llorando y que él le pidió que se volviera. J le pregunta qué le contestó. G le dice que dijo que estaría bien. J todavía no lo sabe, lo va a saber mucho tiempo después, cuando escriba el libro sobre su relación con S, que en realidad no quería que volviera, que ya estaba harta de la demanda constante y egoísta de S. Esa noche J y G duermen pesadamente. Al otro día, después desayunar, J recibe un llamado del doctor de S. Le dice que S se suicidó. Que puso su cabeza en el horno, cerró con toallas las rendijas de abajo de las puertas de la cocina y dejó a sus hijos con las ventanas abiertas en el cuarto de arriba. Pensó que el gas de cocina era liviano y que ascendería, pero en realidad es pesado, descendió, y casi mata también a las personas que estaban viviendo en el piso de abajo. Se salvaron porque llegó una enfermera que tenía que cuidar a S y abrió la puerta. Los niños también se salvaron de morir congelados. Su madre, antes de apoyar la cabeza sobre una toalla, en el paladar profundo del horno, les había dejado el desayuno. Una mujer, abandonada por su marido por otra mujer, que escribe poemas geniales sobre el erotismo femenino, la muerte y la ausencia de su padre muerto muy joven, es aniquilada por un artefacto doméstico. ¿Cómo no se le iba a hacer agua la boca a las feministas? De no ser un hecho tan desgraciado, hasta podría ser un cliché.

Empezó, entonces, el mito de Sylvia Plath. Un mito triste, doloroso, que no sirve para nada. Aunque año tras año lo orbitan miles de *papers* académicos y relatos biográficos, como el de Jillian Becker que acaba de aparecer y donde la autora trata de poner en claro su participación como amiga íntima en los últimos días de la escritora. Sobre todo porque, dice, está harta de que los biógrafos de Plath la entrevisten para después utilizar sus palabras como les dé la gana y siguiendo siempre una rutina prefabricada: la que dice que Sylvia Plath fue una mujer sufrida y genial que se suicidó por culpa de Ted Hughes, quien la abandonó por Assia Wevill (quien también después se suicidó, matando, de paso, a la hija que tuvo con Hughes). Sylvia Plath es la abanderada del

feminismo, el mito de la mujer brillante y emancipada. Lo cual, con sólo leer sus poemas, resulta poco creíble. Porque, después de darle tanta manija al mito, muy pocos leyeron sus poemas, sus relatos y su prosa. Cosa que suele suceder. *La campana de cristal*, por ejemplo, es un relato de iniciación muy hermoso, y los poemas de *Ariel*, publicados póstumos por Ted Hughes, tienen estiletazos de genialidad. Porque no existe una poesía escrita por mujeres y otra escrita por hombres, existe una sola y es difícil de definir pero inolvidable y reconocible cuando estamos frente a ella.

Antes dije que el mito de Plath no sirve para nada. Me corrijo. No sirve para nada si hace que sólo busquemos en los textos de Plath la confirmación de su mito. Sirve si nos permite –entre la maraña de material impreso con el que somos bombardeados– acercarnos a los poemas de Sylvia, para dejarnos invadir por su potencia y las cosas paradójicas que plantean. Los mejores poemas de Sylvia Plath no son publicidad, no se responden a sí mismos, no conducen, no quieren que hagamos algo. Puede parecer que afirman una sentencia, pero no hay dos lectores que puedan sacar las mismas conclusiones. Siempre están puestos en estado de pregunta. En ellos la alta literatura, los objetos domésticos, las prácticas sociales, y el genio atávico que se despertó en ella cuando los escribió en un rapto de inspiración, hacen un cóctel molotov. La luna de los románticos, por ejemplo, se vuelve algo perturbador: "Aquella noche la luna/ arrastraba su bolsa de sangre, animal/ enfermo/ más allá de las luces del puerto./ Y luego volvió a su normalidad,/ indiferente y lejana y blanca". Estos versos están sacados de su poema "Lesbos". Un poco más del mismo poema: "Tendría que llevar pantalones de tigre, debería tener una aventura/ Tendríamos que encontrarnos en otra vida, tendríamos que encontrarnos en el aire/ tú y yo./ Entre tanto hay un hedor a gordura y a caca de bebé./ Estoy confusa, drogada con mi último somnífero./ El humo de la cocina, el humo del infierno/ flota sobre nuestras cabezas, dos enemigos venenosos,/ sobre nuestros huesos, sobre nuestro pelo (...) En Nueva York, en Hollywood, los hombres decían: ¿Ya acabaste?/ Oye, sos un poco rara". Como se dice a los chicos con el *catch*, cuando se les advierte que no imiten a los luchadores en sus casas porque se pueden lastimar, uno le diría a los poetas jóvenes que se imantan con el ejemplo trágico de Plath, que no intenten llevar una vida estudiadamente

desgraciada porque eso no es garantía de nada. Plath escribió leyendo y estudiando intensamente a sus contemporáneos –Auden, Eliot, Merwin, Stevens, Woolf, Marianne Moore, Lowell, su marido– pero lo que muestran sus poemas es que además tenía el don, algo que ningún taller literario puede dar. Jillian Becker, con gran honestidad, cuenta en su libro lo que sintió cuando Plath le mostró sus poemas: "Las dos escribíamos poesía, ella extraordinariamente bien, yo raras veces a nivel satisfactorio. La primera vez que leí sus poemas –una noche muy tarde, de cabo a rabo, en un ejemplar del *Colossus* que ella me regaló– supuso un trauma para mí: ser poeta, una de mis más acariciadas esperanzas, acababa de extinguirse sin hacer ruido. Yo podía escribir versos –una vez incluso compuse algunos en sueños que por la mañana seguían pareciendo buenos–, pero esa noche comprendí que yo no era ni sería nunca poeta. ¿Envidiaba a Sylvia aquel don? Sí, profundamente, pero era una envidia sana".

Plath escribió en su diario que cuando estaba feliz no escribía. La escritura parecía drenar de su sufrimiento. Uno de los primeros traumas de su vida fue la temprana muerte de su padre, cuando ella tenía sólo ocho años. El padre era un entomólogo prestigioso, especializado en la vida de las abejas. Sylvia, de grande, también tuvo una colmena y se reunió con apicultores. Becker tiene la hipótesis de que a Sylvia la cría de las abejas le interesaba sobre todo por el vocabulario y las imágenes que le suscitaban, más que por las abejas en sí. Escribió en el poema "La llegada", de *La colmena*: "Esto encargué: esta limpia caja de madera/ cuadrada como una silla, y casi demasiado pesada para levantarla/ yo diría que es el ataúd de un enano/ o de un bebé cuadrado/ si no hubiera semejante batahola adentro". Después del suicidio, Ted Hughes se pasó la vida reescribiendo la relación con su ex mujer. En el prólogo a los *Diarios* de Plath, explica: "Todo aquello no era en absoluto lo que ella quería. Pero ¿qué era lo que quería? Quizás en otra cultura diferente hubiera sido más feliz. Había algo en ella que hacía pensar en lo que leemos sobre los fanáticos que produce el islamismo: un deseo ardiente de apartar todo lo que impide una intensidad definitiva, una comunión con el espíritu, o con la realidad o, sencillamente, con la intensidad misma. Sylvia manifestaba un algo violento en esta búsqueda, algo muy primitivo, quizá muy femenino, una disposición, necesidad incluso, de sacrificarlo todo a ese nuevo nacimiento". Como apunta Jillian Becker

en su libro, Hughes no le fue fiel a Sylvia pero sí a su poesía, ya que él editó y publicó su obra póstuma. Incluso terminó siendo algo así como su productor, ya que sacaba y metía poemas de acuerdo a su gusto. Las ediciones inglesa y norteamericana de *Ariel* difieren en la cantidad de los poemas.

También, pocos meses antes de morir, Hughes publicó *Carta de cumpleaños*, un grueso libro de poemas donde sigue manteniendo un diálogo con su mujer suicida. Ahí hay un poema que se llama "Epifanía", donde a Hughes un joven le ofrece por las calles de Londres un zorrito, pero él se rehúsa a comprarlo y esto, después, le causa remordimientos. Se pregunta si comprar el zorro no los hubiera salvado de las desgracias por venir: "Lo que pensaba era ¿qué pensarías tú? ¿Cómo lo haríamos caber/ en el espacio de nuestra cajita? ¿Y la niña?/ ¿Qué opinaría de su rancio olor/ y su energía sin modales?/ Y a medida que se criara y empezara a disfrutar/ ¿Qué haríamos con un zorro impredecible,/ potente y saltarín?/ ¿Con las veinte millas nocturnas de rigor/ y ese hambre voraz hacia cualquier cosa más allá de nosotros?". Al final de su breve libro, Jillian Becker dice que Plath era depresiva y conjetura que, pasara lo que pasara, se iba a suicidar: "Sylvia era depresiva y tarde o temprano habría acabado por comprender que, de la misma manera que la afabilidad sirve de muy poco y la belleza es difícil de sobrellevar, la felicidad puede convertirse en algo intolerable". A. Álvarez es un crítico literario que trató a Sylvia Plath en su última época. De este encuentro salió un libro muy bueno sobre el suicidio llamado *El dios salvaje*. Álvarez cita ahí a otro poeta sin las facultades intactas, Robert Lowell, quien afirmaba que de tener la gente un botón indoloro en un brazo para suicidarse, muchos lo hubieran hecho sin pensarlo dos veces. En el otoño de 1962, poco después de separarse de Ted Hughes, Sylvia Plath escribió los poemas de *Ariel*. Poemas que, según dijo la autora, "fueron escritos alrededor de las cuatro de la mañana: esa hora azul todavía casi eterna, anterior al llanto del bebé, anterior a la vidriosa música del lechero que deja las botellas". Cuenta la leyenda que los versos brotaban solos y que ella escribía sin parar en las noches heladas de Inglaterra. Los trabajó mucho y no los mostró, pero ella sabía que estaba escribiendo gran poesía. La muerte, dice el slogan de una aseguradora, es la forma que tiene la naturaleza de decirnos que

aflojemos el paso. Plath le escribió a su madre: "Soy una escritora de genio, se me ha concedido el don. Estoy escribiendo los mejores poemas de mi vida, los que me harán famosa".

Publicado en *Breves apuntes de autoayuda*, Santiago Arcos Editor, 2005.

La epopeya del bebedor de whisky

William Faulkner fue un crack. Sin embargo, le costó muchísimo poder llegar a imponer su obra. Toda su carrera literaria está jalonada por los cachetazos que le fueron pegando editores de revistas y editoriales que rechazaban sus relatos y novelas, incluso cuando ya había escrito *El sonido y la furia* y *Luz de agosto*, entre otras obras maestras. Algunos de sus contemporáneos, en cambio, no dudaban. Hemingway (quien rivalizaba con él en el podio del gran novelista americano) solía decir que: "Primero que todos está Bill, no hay nadie que escriba como él". Después de haber publicado *La paga de los soldados* y *Mosquitos* –obras que causaron cierta repercusión y que fueron bien reseñadas por los críticos–, Faulkner se abocó a escribir una obra que, según les decía a sus amigos, iba a revolucionar la literatura. La obra se llamaba *Banderas sobre el polvo.* El joven Bill trabajó arduamente durante la noche, con el soplete y el soldador, para poder terminar este texto. Agotado y satisfecho y exultante, se lo envió a los editores que ya le habían publicado las otras dos novelas primerizas. Contrarreembolso, la respuesta de correo pegó debajo del cinturón. Le decía uno de los editores de Liveright: "Le escribo para decirle con todo el dolor de mi corazón que tres de nosotros hemos leído su libro y no creemos que podamos publicarlo. *La paga de los soldados* era un libro muy bueno y debería haber ido mejor. Luego *Mosquitos* no era tan bueno, no indicaba un gran avance en su desarrollo espiritual y creo que ninguno en su arte de escritor. Ahora llega *Banderas sobre el polvo* y estamos desilusionadísimos con él. El texto es difuso, no tiene mucho desarrollo argumental ni desarrollo de personajes... la historia no llega a ninguna parte y tiene mil cabos sueltos. Si el libro tuviese trama y estructura podríamos proponer una reducción y revisiones, pero es tan difuso que no creo que esto sirva de nada". Faulkner, ya con la medalla del Nobel en la vitrina de su rancho de Rowan Oak, todavía recordaba cómo lo sacudió la crítica en contra: "Me quedé sobrecogido: mi primer sentimiento fue de protesta ciega, luego me volví objetivo durante un instante, como un padre al que le dicen que su hijo es un ladrón o un idiota o un leproso, durante un instante aterrador lo consideré con desesperación y conster-

nación, luego, como el padre, aparté la vista en la furia del rechazo". Sin embargo, este rechazo engendró a ese hijo idiota del que habla, se puso en sus zapatos y escribió la parte fechada el 7 de abril de 1928 con la que abre *El sonido y la furia*, una de las grandes novelas de todos los tiempos, escrita no por un escritor con oficio y talento sino por uno con genio. En ese entonces, Faulkner pensaba que nunca le iban a volver a publicar algo: "Así que dejé de pensar en mí mismo en términos de publicación, escribí poniendo las entrañas en *El sonido y la furia*, aunque no me di cuenta hasta que se publicó el libro, porque lo había hecho por placer".

William Faulkner era descendiente de granjeros, un hijo del Mississippi de estatura pequeña que gustaba presentarse como un *farmer* y no como un escritor. Creo que su proyecto fue medirse con Shakespeare e intentar reescribir La Biblia. Admiraba a Joyce y a Malraux, a Hemingway y a su mentor, Sherwood Anderson. También tuvo una fuerte influencia sobre su escritura la poesía de T. S. Eliot, cuyo poema "Prufrock y otras observaciones" llegó casi a copiar literalmente en sus propias poesías de juventud. Si el guiso estaba hecho con pedazos de Shakespeare y La Biblia, el aderezo era el whisky. El whisky fue la puntuación que encontró Faulkner para hacer más soportable la vida. "Cuando tomo una copa, me siento más grande, más sabio, más alto. Después del segundo, me siento superlativo. Si bebo más ya nada puede contenerme", le confesaba a una joven actriz que conoció en sus épocas de guionista en Hollywood. Cuando uno lee la biografía de Faulkner escrita por Joseph Blotner, lee una vida asediada por la falta de dinero y por la obligación de tener que conseguirlo escribiendo. Una vida malgastada en los escritorios de Hollywood, mal pagos, para poder sostener la vertical. "Acá a nadie le importa nada, acá sólo hay muerte", decía cuando se hartaba de los estudios. Cada vez que una mujer lo rechazaba, cada vez que le rechazaban un libro o un relato, o un caballo lo arrojaba por el aire, entraba en una escalada etílica que culminaba con internaciones, desmayos y cláusulas especiales en sus contratos de trabajo, en los que se le avisaba que, de ser visto con una copa en la mano, se le iba a descontar el sueldo como sanción. Faulkner tomaba igual. Un amigo que trabajaba con él en los estudios contaba una historia extraña: "Quedé en comer con Bill y llegó con un tipo desconocido, vestido de negro, al que me presentó. Nos sentamos en la mesa y, después de pedir la comida, Faulkner le hizo

una seña al tipo y este sacó una bolsa marrón y le sirvió algo en la copa. Cuando Bill fue al baño, el tipo se me acercó y me dijo: 'le parecerá rara mi presencia, pero soy un enfermero que contrató el señor Faulkner para que lo controle en la bebida, ya que el lunes tiene una reunión muy importante con el señor Howard Hawks'". Como ya se dijo más arriba, la bebida fue la puntuación de Faulkner para poder vivir. Y la puntuación no es algo menor para un escritor. Es un problema ético, está directamente relacionado con la forma de respirar. Pero Faulkner, cuando escribía, no respiraba conscientemente, no controlaba su respiración, como otros grandes novelistas. Faulkner más que respirar era respirado. "No sé por qué Dios o los dioses me eligieron para ser la vasija. Creéme, esto no es humildad ni falsa modestia: es simplemente asombro", le confesó a un amigo cuando ya tenía gran parte de su obra a las espaldas y se sentía incapaz de volver a escribir. Se sentía seco.

Benjy, luchador sordomudo

Leí muchas veces *El sonido y la furia*. Y su capítulo inicial, narrado desde la subjetividad de Benjy, el hermano idiota y sordomudo de la familia Compson, muchísimas veces más que la novela entera. Las primeras veces que lo leí, invariablemente, me ponía a llorar. Aunque en verdad no entendía bien qué pasaba en ese maldito capítulo. Todavía hoy no sé bien qué pasa en esa novela. Pero no puedo sacarle los ojos de encima una vez que me pongo a leerla. Porque creo estar sintiendo el sonido del genio y la furia de la especie por ser tan desgraciados en este mundo de mierda. Pero hay algo más. Faulkner nos da una lección ética a la hora de imaginarse un lector para su novela. No es construido por el lector, no cede nunca a los requerimientos de que se entienda, no da tranquilidad, simplemente transcribe lo que el genio le está telegrafiando y nada más. ¿Cuál es la diferencia entre un genio y un gran escritor? Pongámoslo de esta manera. Scott Fitzgerald escribió una obra perfecta, *El gran Gatsby*, un verdadero mecanismo de relojería. Faulkner no tiene ninguna obra perfecta. Porque es genial. En sus obras, el error está puesto en primera fila, es parte esencial de su obra, no está dosificado ni metabolizado por el talento. Faulkner no tiene talento o, mejor dicho, su talento es precisamente ser el instrumento con el cual Dios hace música. En los casos en que hay genio, este es un canal a través del cual se expresa algo que

no le pertenece. Como decía Heidegger: "Siento que Eso piensa en mí". Borges es un escritor extraordinario y talentoso, un escritor central por la forma en la que pensó su lugar y el lugar de la literatura argentina en el mundo. Arlt, en cambio, es genio. Porque a pesar de escribir a partir de sus limitaciones –en realidad, estas indicarían que Arlt no podría escribir–, suele imantar al lector ya que nos está hablando de algo insondable. Es el que traduce para este lado uno de esos sonidos ultrasónicos que sólo los perros pueden oír. El genio descubre su estupidez –que es infinita–, sus limitaciones y su pobreza. Y partir de ahí escribe. O a pesar de eso. Hay algo en el lamento de Faulkner, en ese haber sido elegido para escribir, que suena a un imperativo divino vivido como una condena. Lo mismo le pasa al Jesús de los Evangelios Gnósticos, quien no se siente muy contento con tener que estar en las sandalias del cordero que se tiene que sacrificar para salvar al mundo. Lo cierto es que después de las borracheras, las internaciones y la obligación de escribir relatos mediocres para que fueran aceptados por las revistas que pagaban bien, ya que tenía que parar la olla frente a su numerosa familia, William Faulkner, no sé cómo, encontraba fuerza y tiempo para escribir obras maestras. Tal vez porque el hecho de contar historias era esencial a su naturaleza. Solía contarles historias de suspenso a sus nietos, y también se las contaba a los cazadores con los que salía a perseguir ciervos y osos. Y cuando su madre agonizaba en el hospital, le empezó a narrar cómo sería el cielo adonde iría. "¿En ese cielo voy a tener que ver a tu padre, Bill?", le preguntó la anciana. "No si no querés", le contestó el hijo. "Qué bueno, porque no me agradaba", remató la mujer. Cuando ella finalmente murió, Faulkner, abatido, le dijo a su hermano: "Tal vez al morir nos transformemos en ondas de radio". Ondas de radio. Girando en el espacio hasta que damos con los libros donde vive la imaginación y la voz de William Faulkner, ese hombre que escribió que "entre el dolor y la nada, prefiero el dolor". Una antena parabólica conectada a una radio Spika. Hay algo en esa épica que emociona. Me hace acordar el poema de Eugenio Montale llamado "La anguila". Dice así: "La anguila, la sirena/ de mares fríos que abandona el Báltico/ para llegar a nuestros mares,/ a nuestros estuarios, a los ríos/ que remonta en profundidad, bajo adversas corrientes,/ de brazo en brazo, y luego/ de cabello en cabello, adelgazados/ cada vez más adentro, más en el corazón/ de la piedra, filtrándose/ por fangosos

canales hasta que un día/ una luz lanzada desde los castaños/ su brillo enciende en charcos de agua muerta/ en los fosos que bajan/ desde los riscos de los Apeninos de la Romaña;/ la anguila, antorcha, fusta,/ flecha de amor en tierra/ que sólo nuestros cauces o resecos/ arroyos pirenaicos devuelven/ a paraísos de fecundación;/ alma verde que busca/ vida donde tan sólo/ reinan sequías y desolación,/ centella que nos dice/ todo comienza cuando todo parece/ carbonizarse, sepultada rama, / iris breve, gemelo/ de ese que engarzas entre tus pestañas/ y haces brillar intacto entre los hijos/ del hombre, inmersos en tu barro, ¿puedes no pensar que es tu hermana?".

Publicado en *Ensayos bonsái*, Emecé, 2007.

TODOS TUS MUERTOS

Para tenerlo en cuenta: si alguien les regala un libro de Cormac McCarthy –en el cumpleaños, navidad, o cuando sea– en realidad les está regalando un pedazo de dolor. A grandes rasgos, la gente podría dividirse entre los inspirados que domestican las emociones y alcanzan el nirvana y los esclavos que, como escribió Rodolfo Wilcock, sólo piensan en el sexo y en la muerte. McCarthy escribe para los segundos. Tiene diez o doce libros y casi todos están traducidos al español. Si bien se volvió célebre –y *best seller*– por una adaptación que los hermanos Cohen hicieron de su novela *No es país para viejos*, el escritor le viene pegando a su Olivetti desde la juventud escribiendo con poco éxito de ventas pero con un talento impresionante. Es fácil de entender. No es común querer tener un pedazo de dolor en tu casa, en la mesa de luz o en la biblioteca. Pero de alguna manera McCarthy se empecina en transmitir siempre lo mismo, variando, según dos grandes períodos de su escritura, la forma estilística, pero sin renunciar a los temas centrales: no hay posibilidad de buen final, estamos acá para sufrir, el cielo está vacío y la raza humana suele fabricar especímenes que se pasan de rosca de manera abominable. Rodeando todo esto, como único testigo, la belleza extrema de la naturaleza, ya sea el vergel de los bosques de su Tennessee natal o el desierto imponente de la frontera entre Estados Unidos y México. Zona de cruces de culturas que fascina al escritor que, en *La carretera*, su último libro hasta el momento, se imaginó el fin del mundo como un lugar con el cielo arrasado, el mar negro y tribus de caníbales comiéndose a los débiles. Ni el país, ni el mundo es para débiles. Los libros de Cormac, tampoco.

El cliché en torno a McCarthy, su retórica, dice que es uno de los últimos escritores americanos de clausura. Como Salinger, como Pynchon, al hombre tampoco le gustan los reportajes y las cámaras y sólo ha dado unos pocos y muy estratégicos, como el que concedió a Oprah Winfrey con motivo de la salida de *La carretera*. Winfrey conduce el programa más visto de Estados Unidos. Cada libro que ella recomienda se convierte en lingotes de oro. Se dice que Oprah tuvo una vida de mierda y uno cree que es este pasado el que la convirtió en lectora potencial del escritor

huraño. Pero antes de Winfrey y del Oscar de los Cohen, McCarthy escribió una primera novela muy extraña: *El guardián del vergel* (1961). La historia es sencilla, como si la narración no fuera lo más importante. Tres hombres –un anciano, un chico y un traficante de alcohol– cruzan sus vidas en un paraje anclado entre la miseria y el esplendor de la naturaleza. Como si se tratara de un acuarelista, el escritor describe y convierte a los ciclos naturales de la tierra, el agua y el aire en protagonistas centrales. La tierra es demasiado bella e implacable. Y por más que nos obstinemos en sacarle protagonismo, ella se va a desquitar de nosotros como si fuéramos mosquitos molestos. Esta novela de McCarthy viene directo del Condado de Faulkner. La prosa es alambicada y extrema. Se crean climas y se dice poco. El narrador toma rápidamente una posición ética. Escribe sin consultar al lector. No lo tranquiliza, ni lo conduce. Utiliza las técnicas faulknerianas de las comillas, para remarcar pensamientos de un protagonista, pero uno no sabe a ciencia cierta quién es el que está pensando. Me acuerdo que Faulkner sugirió en algún momento editar *El sonido y la furia* con diferentes párrafos en colores para que se notara la progresión temporal de los pensamientos de Benjy, aquel querido e inolvidable luchador sordomudo. Pero se decidió por fundir todo en una sola masa y en eso está su grandeza inmortal. McCarthy sigue al maestro. De hecho, uno tiene que volver varias veces sobre el libro para saber de qué va. Lo genial es que no importa, porque nuestro espíritu está captado por un discurso atávico, por una prosa que habla con la verdad de la especie.

El guardián del vergel fue publicado por Arthur Erskirne, de la editorial Random. El mismo editor de Faulkner. A esta novela le siguió *La oscuridad exterior* (1968) –que trata sobre una chica que busca a su bebé robado fruto de una noche incestuosa con su hermano– e *Hijo de Dios* (1979) –sobre un asesino serial necrófilo que se llama Lester Ballard. Como se ve, cada vez peor. Después viene Sutree –lo más parecido a una autobiografía– y, ya en los ochenta, su primera obra maestra: *Meridiano de sangre* (1985). Acá empieza su período de estudio de la frontera entre México y Estados Unidos en el siglo XIX. Los personajes de *Meridiano de sangre* son pandillas del ejército y cowboys piratas que se persiguen entre sí mientras matan indios y les cortan la cabellera para cobrarse unos pesos de la ley de turno. El relato arranca con las peripecias de un chico

–que no tiene nombre– y cuenta su iniciación en esta guerra insensata hasta convertirse en un verdadero juguete rabioso. A su lado, está uno de los personajes más macabros de los imaginados por McCarthy, el juez Holden, un hijo de puta calvo y carismático. Cruel, asesino y violador de niños, una prefiguración del mal encarnado en la tierra, que antecede –y supera– al Chigurh de *No es país para viejos.*

Empecé a leer a McCarthy por el libro final de su trilogía de la frontera: *Ciudades de la llanura* (1998). Cuando un escritor es bueno en serio, no es necesario llevar el orden de los libros para sentir por completo su universo. Acá se narraba el final de toda una época de ranchos de cowboys que veían llegar el tranco de la modernidad. Y también el final de la amistad entre John Grady y Billy Parhan. Uno de los dos va a morir empecinado con el amor redentor de una prostituta "intocable". La trilogía arranca con *Todos los hermosos caballos* (1992) –que fue el primer éxito de ventas de este escritor– y sigue con *En la frontera* (1994) –otra obra maestra a la altura del *Meridiano de sangre*–. Me impactó cómo McCarthy describía la vida cotidiana de estos vaqueros. Sus metódicas comidas, los largos vagabundeos, las domas, su obsesión con los caballos y las largas charlas telegráficas que servían para ir reconociendo a cada personaje. La prosa de Faulkner deja paso en esta etapa a una sintaxis más corta, precisa, como si fuera una pelea a cuchillo. Pero Faulkner sigue estando. En la primera parte de *En la frontera*, un chico lleva a una loba que acaba de cazar hasta las montañas de México, de donde vino, para liberarla. Con ecos de ese extraordinario relato de Faulkner llamado "El oso", recibimos un palazo en la cabeza siguiendo el destino del joven y el animal en medio de la maldad humana. En casi todos los libros de McCarthy los personajes hacen cosas insensatas: el chico y la loba en larga peregrinación casi religiosa, dos hermanos muy jóvenes y huérfanos tratan de recuperar sus caballos robados, un joven trata de matar a un sheriff, un viejo cuida a un cadáver que alguien tiró cerca de su casa. Siempre irrumpe un personaje lateral y empieza a seguir, aparentemente sin motivos, a los personajes centrales, como lo hace la nenita italiana con Quentin Compson en el capítulo en que éste se suicida en *El sonido y la furia.* ¿Y no es un poco así? Las personas se juntan, se mezclan, se olvidan y reproducen, a veces, en medio de una absoluta pereza. Y cuando miramos a un costado, alguien nos está siguiendo y con sólo girar la cabeza nos vemos a nosotros

mismos siguiendo a otro. Y así hasta la muerte. Escribe T. S. Eliot en *The Waste Land*: "¿Quién es el tercero que camina siempre a tu lado/ cuando cuento sólo estamos vos y yo juntos/ pero cuando miro adelante por el camino blanco/ siempre hay otro caminando a tu lado".

Ahora se acaba de estrenar en los cines la versión de *La carretera*, protagonizada por Viggo Mortensen y Charlize Theron. La novela es un buen regalo para el día del padre. Cormac se la dedicó a su hijo Francis, de ocho años. Está ambientada en un futuro distópico. Con el planeta tierra arrasado por algo que salió mal –¿una explosión nuclear? ¿Una guerra interminable?– y que el escritor nunca se preocupa en contar. El padre y el hijo tampoco tienen nombre. Son sólo un padre envejecido y un hijo muy pequeño huyendo por una ciudad en ruinas y rodeados de caníbales y demás muchachos que tratan de sobrevivir. Durante todo el libro –como si fueran personajes de Beckett– los protagonistas arrastran un carrito de supermercado con pocas pertenencias que van llevando de un lado a otro. Duermen a la intemperie bajo una llovizna gris y sólo en un momento el narrador le permite al padre tomar un whisky y a ambos bañarse con agua caliente y comer comida enlatada. Durante todo el trayecto, que uno sigue paso a paso en el mismo tiempo que los personajes, el padre le transmite al hijo, como único testamento, todo su terror. Cuando éste finalmente muere, la escena es terrible. Y quien sea lector y tenga muertos queridos en su haber, no podrá parar de llorar. Somos hijos de seres imperfectos, parece decir Cormac, y seremos padres terribles. Esto es lo que hay. Pero el lector argentino recibe todavía un golpe más cuando cierra esta novela intensa. Se da cuenta de que esos seres –padre e hijo– que caminaban muertos de hambre, recorriendo las calles con su changuito metálico en el fin del mundo, nos resultan muy familiares. Son los desplazados de nuestro sistema social, que salen por las noches a juntar la carroña que les dejan los que tienen techo. En la novela de McCarthy, el fin del mundo es más democrático –los implica a todos–; en nuestro territorio el fin del mundo ya empezó y es exclusivo para miles de pobres. Este no es país para cínicos.

Publicado en *Breves apuntes de autoayuda*, Santiago Arcos Editor, 2005.

El castrador oculto

¡Ah, las viejas series! Tenían capítulos unitarios que empezaban y terminaban en el mismo día. Aunque algunas siguieran su trama a lo largo de toda la temporada. Las veíamos por la noche, con toda mi familia tirada sobre la cama matrimonial de mis viejos. En ese entonces seguíamos *El fugitivo*. Me acuerdo del último capítulo en el que el doctor Richard Kimble consigue atrapar al Hombre Manco que había matado a su esposa. Un capítulo doble con final feliz y catártico. Ahora la cosa se perfeccionó, se volvió rizomática. Por ejemplo *Lost*. No me imagino que pueda tener un final satisfactorio para sus seguidores –dentro de los cuales me encuentro, a esta altura del partido y con cuatro temporadas en el buche–. No, me parece que los guionistas no van a poder suturar a *Lost* cuando deban converger las tramas y sub tramas que se fueron desperdigando dentro y fuera de la isla. Creo que Benjamin Linus no quiere producir *satisfacción*. Con la obra inédita de J. D. Salinger va a pasar lo mismo. Cuando finalmente ya no esté entre nosotros y, como suele suceder, le abran la caja fuerte donde, dicen, tiene los originales que ha venido escribiendo desde que dejó de publicar en 1965, sus lectores devotos van a sufrir una desilusión. ¿Por qué? Porque siguiendo "Seymour, una introducción", anteúltimo relato publicado de la saga de los Glass, uno se encuentra ya no con un texto de ficción, sino con una hagiografía, un manual para santos, algo parecido a la *new age* pero con un ruido perturbador de fondo. Para Salinger, los personajes se volvieron más reales que los lectores. No se puede juzgar a Seymour Glass, porque es un santo que mora en el cerebro del escritor de Cornish. Salinger ha creado una secta para vencer el miedo a la muerte, al deseo, a la vejez y a la ansiedad de la notoriedad. Sus personajes son los primeros que ha reclutado para ese culto. Le tocó comprender muy joven, como soldado en las playas del Día D, que la vida es un infierno sin posibilidad de buen final. Tal cual lo intuye el Sargento X, del extraordinario relato "Para Esmé con amor y sordidez", quien –al igual que su creador– no ha podido terminar la guerra con las facultades intactas.

El vagabundo del Karma

Vivimos en una sociedad vanidosa, donde se ha perdido la posibilidad de estar solo. Ya casi no hay vida privada y todo tiende a suceder en las pantallas. De ahí que una persona como Salinger, que simplemente ha decidido no publicar más lo que escribe y mucho menos dar reportajes, sea catalogada por la prensa mundial como "El recluso". Parece que quien no quiere salir en los medios, es decir, no entrar en el juego de la visibilidad, es un *outsider*. Antes un recluso era alguien detenido en una cárcel de máxima seguridad (como el joven Robledo Puch, tan parecido a Rimbaud en su juventud); o un ser que decidía clausurarse en vida para dedicar su alma a Dios, como en el relato *El padre Sérgii*, de León Tolstoi. Salinger, por lo que se puede saber, sigue haciendo una vida normal. Va de compras al supermercado, va al baño que tiene pegado a su dormitorio (según afirma Joyce Maynard), mira viejas películas con un proyector (es probable que se haya modernizado y vea dvds) y solía asistir a las graduaciones de sus dos hijos (según afirma Margaret Salinger, su hija). Y una cosa más: todas las mañanas se pone un overol, medita, y después entra a un pequeño cuarto donde escribe las historias de la familia Glass. No se sabe que le haya mostrado estos textos a alguien. Joyce Maynar, quien vivió con él cuando era casi una niña, escribió en *Mi verdad*, su autobiografía: "Entramos en casa de Jerry desde el sótano, donde tiene un frigorífico lleno de frutos secos y hortalizas de su huerto. A través de la escalera accedemos directamente a la sala de estar. En ella hay un par de sofás tapizados de terciopelo muy gastado relleno de plumas, butacas, mesas cubiertas de libros y de revistas de homeopatía, catálogos, rollos de películas y periódicos. También hay un televisor, un tocadiscos, montones de cartas y números atrasados de la *New Yorker*. La casa es pequeña: cocina, sala de estar y los dormitorios de Jerry y cada uno de sus dos hijos, aparte de una habitación atiborrada de libros y periódicos en la que veo la máquina de escribir de Jerry. Además, si bien no me la muestra (ni me la mostrará tampoco en todos los meses que viviré en la casa) hay una caja de caudales de las dimensiones de otra habitación, donde tiene guardados sus manuscritos inéditos". Está bueno lo de la máquina de escribir para alguien que no va a dar a reproducir más sus textos por el mundo. Es como imprimir al instante. David Viñas me dijo una vez que en los libros de algunos escritores se podía sentir

el ruido de fondo de la computadora. Salinger, en cambio, le pega a la máquina. Me imagino el ruido de las letras metálicas al golpear sobre la hoja, en la inmensidad del bosque donde vive. Una especie de mensaje en clave Morse del Sargento Salinger, ex miembro del servicio de contrainteligencia de los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial.

Grandes montañas de cuerpos

Mark David Chapman, el Anticristo del pop, estaba obsesionado con *The Catcher in the Rye*, sobre todo con una escena que muchos de los que disfrutamos ese libro conocemos de memoria. No es una escena principal, simplemente es una escena puesta en estado de pregunta, con toda la potencia de la poesía. Está Holden adentro de un taxi y empieza a hablar con el conductor, que se llama Horwitz:

"–Oiga Horwitz, ¿pasó alguna vez cerca de la laguna del Central Park?

–¿Cerca de dónde?

–De la laguna. Del lago pequeño que hay allí. Donde están los patos. ¿No recuerda?

–Sí. ¿Qué tiene?

–Sin duda habrá visto a los patos que nadan en ella en primavera. ¿No sabe, por casualidad a dónde van en invierno?

–¿A dónde van quiénes?

–Los patos. ¿No lo sabe, por casualidad? Digo ¿viene alguien con un camión para llevárselos o vuelan ellos... hacia el sur o algo por el estilo?

Horwitz se dio vuelta en el asiento. Era un tipo impaciente. Sin embargo no era malo.

–¿Cómo puedo saberlo? ¿Cómo puedo saber una estupidez como esa?

–Bueno, no se enoje –le dije. Parecía que la cosa no le había gustado".

En los relatos de Salinger anteriores a su conversión al "Glasismo", este tipo de incertidumbre propia de la mente infantil es muy común. Sus héroes parecen estar atrapados en el mundo de los adultos y desde ahí dan pelea, pero no con certezas, sino con extravagancias: como Seymour en "Un día perfecto para el pez banana", cuando ayuda a la nenita Sybil a entrar en el mar besándole la planta de su pie de una manera sugerente, o el joven perturbado que en otro cuento memorable vaticina que se viene la guerra contra los esquimales. Muchos de los cuentos anteriores de Salinger –no publicados en libros pero sí en revistas– que le sirvieron

para calentar motores antes de empezar con su obra central, versaban de soldados en su día de franco o soldados que se preparaban para ir a la guerra. Leídos ahora resultan pedagógicos. Pero ya estaba de fondo la lucha por mantenerse joven y no caer en el mundo mediocre de los adultos. No se suele ubicar a Salinger como un escritor de guerra, pero la guerra fue la que modeló su carácter para siempre. El escritor estuvo en el 12 Regimiento de Infantería de la Cuarta División cuando éste puso su pie en la playa de Utah. Fue una carnicería atroz. Se sabe que previo al Día D, Salinger estaba terminando varios capítulos de *The Catcher...*, con la portátil que se había llevado a la trinchera. Y que mientras avanzaban para cercar a los alemanes, como miembro del CCI se encargaba de interrogar a los prisioneros. Como el sargento X de Esmé, Salinger terminó con un colapso mental. Muchos años después, en el jardín de su casa de Cornish, su hija Margaret solía ver a su padre extático y poseído: "Un día estaba de pie al lado de mi padre, tendría yo unos siete años, y estuvo durante una eternidad con la mirada perdida puesta sobre las espaldas de los jóvenes albañiles que construían una nueva parte de la casa, iban sin camiseta y el sudor brillaba sobre sus músculos bajo el sol. Cuando volvió a la vida me dijo: 'Todos estos chicos, tan fuertes, siempre estaban en las primeras filas, siempre eran los primeros en caer, uno tras otro', dijo, haciendo un gesto con las manos como si apartase grandes montañas de cuerpos".

El gurú de la contrainteligencia

Así que en algún momento de la Segunda Guerra Mundial J. D. Salinger perdió la cabeza. Otra vez, como la describe en el relato de Esmé, se podría decir que su mente se bamboleaba como un bulto mal asegurado en el portaequipaje de un tren.

De manera que por un lado tenemos un Salinger joven, emprendedor y entusiasta que empieza a escribir para las revistas satinadas y con la mira puesta en ser publicado en la consagratoria *New Yorker*. De pronto viene la guerra y con su red metálica le deja la vida partida como una cancha de tenis. A partir de ahí va a ser un soldado, aún cuando hayan pasado muchos años del fin de las hostilidades. Esto lo describe muy bien su hija Margaret –citada varias veces más arriba– en su libro *El guardián de los sueños*: "La guerra, como algo inacabado, siempre estuvo presente en su

cabeza durante los años que viví en casa. Incluso de adolescente, cuando llegaba a casa y empezaba a darme la lata con algo, como hacen los padres con los adolescentes. Le decía: 'Papá ¡dejá de interrogarme, ya!'. Y él contestaba: 'No puedo evitarlo, es lo que soy'. No usaba el pasado sino el presente, como si todavía estuviera interrogando a los prisioneros. Es lo que soy. Da un poco de miedo".

Ya no tendría que resultar paradójico que uno de los héroes de la contracultura juvenil, un ícono para muchos de la rebeldía de los jóvenes contra los mayores, sea en el fondo un militar con una clara orientación de derecha. Witold Gombrowicz –el defensor de la juventud y la inmadurez– tampoco comulgó con los muchachos revoltosos del Mayo francés. Salinger también –siempre según su hija– era poco afecto a los negros, los indios y los hispanos. Una vez que ella sacó un diez en español, su padre le gritó: "¡Genial, ahora estudiás el idioma de los ignorantes!". Para el Catcher sólo existían los chinos y los nobles hindúes. Desde que salió de la guerra, J. D. Salinger incursionó en muchos cultos: el budismo zen, el hinduismo vedanta, la ciencia cristiana, la dianética de Ron Hubbard, y se entregó a muchas prácticas extravagantes como beber orina, hablar en lenguas desconocidas y sentarse en un acumulador de orgones de W. Reich. Según Joyce Maynard, comiendo macrobiótica y meditando, pretende vivir hasta los doscientos años. Lo cierto es que más allá de sus obsesiones personales, este escritor dejó, por lo menos, tres libros notables: *Nueve cuentos, El cazador oculto* y *Levantad, carpinteros, la viga del tejado.* La mayoría de los personajes de estos relatos son niños extraordinarios, sabios y, casi casi, la encarnación de la Divinidad. Leyéndolos, uno puede sentir lo que se siente cuando percibimos en una persona inquietante los síntomas futuros de la locura. Aunque están puestos por el autor para luchar contra el mundo adulto, para celebrar la posibilidad de ser *for ever young*, uno siente que, en realidad, son adultos demasiado rápido. No sé, siempre me desagradaron los niños genios, esos que escriben libros geniales y dicen cosas geniales. Me gustan los chicos normales, los tarados como yo, que conocí en mi infancia en la escuela Martina Silva de Gurruchaga. ¿Entonces por qué fascina Salinger? Sencillamente porque a veces escribe muy bien. El cuento "Para Esmé..." es una proeza narrativa concretada en pocas páginas. Y tiene un sólo truco: en el comienzo, hay un narrador en primera persona. En la segunda parte del relato, se pasa

a una tercera sin mucha explicación. Pero de golpe. Como si las frases se mimetizaran con la somnolencia mental que sufre el perturbado Sargento X. Algo pasó en el medio, pero de eso no se habla. Eso que está elidido y que Salinger prefiere no narrar, es lo que no se puede nombrar porque el lenguaje no está preparado para transcribir esas cosas. No es la técnica del témpano de Hemingway, es la técnica del fuego del Diablo, el otro gran demiurgo. Otro cuento clave de Salinger es el que narra el suicidio de Seymour: "Un día perfecto para el pez banana". El héroe de la familia Glass empieza su representación en la saga tomándose el palo. Se pega un tiro inesperado en el hotel donde está con su esposa pasando las vacaciones. En el comienzo del relato, la esposa y su suegra tienen una conversación telefónica que nos hace presagiar que algo anda mal, pero en la suegra, no en Seymour. Uno tiende a pensar: una vieja conservadora que no entiende a los jóvenes brillantes. Es realmente exquisita la manera en que Salinger relata el cuento. Son como breves escenas de teatro que van dando cuenta de una tragedia. La charla telefónica, Seymour y Sybil en la playa y Seymour ya de vuelta en el hotel, a un costado de la cama gemela donde duerme su mujer y con una pistola automática Ortigies, calibre 7,65 en la mano para volarse la sien. ¿Pero qué pasó? Se sacude el lector. ¿Estaba loco en serio? ¿Tenía razón la vieja que le limaba la cabeza a la hija pidiéndole que cuidara de su marido? Con el correr de los libros vamos a tener una respuesta: Seymour Glass, como el Nazareno, se suicidó por nosotros. Porque estaba escrito, pero esta vez por Salinger. Y como Cristo, también, le besó los pies a sus apóstoles, los niños, esta vez encarnados en la pequeña Sybil Carpenter.

En su hermoso libro *El nacimiento de la literatura argentina*, Carlos Gamerro dice que Salinger dejó de publicar no porque le molestara la crítica adversa, sino porque le molestaba que criticaran a sus personajes. Tiene razón. Bajó la persiana. Pero dice su hija que conserva un archivo donde, con una marca roja, explica que ese texto, en caso de que muera, debe corregirse antes de publicar. Y con una marca azul, que está corregido y listo. Los colores de las dos pastillas que Morfeo le ofrece a Neo en la única de las *Matrix* que vale la pena.

Publicado en *Breves apuntes de autoayuda*, Santiago Arcos Editor, 2005.

Cuando ya era famoso y podía vivir de la escritura –después de años y años de yugarla de trabajo en trabajo–, le preguntaron a Raymond Carver por su juventud, por los comienzos de su vida adulta. Contestó esto: "Yo tenía dieciocho años, mi mujer tenía dieciséis, estaba embarazada y acababa de graduarse en una escuela episcopal privada para chicas de Walla Walla, Washington. En la escuela había aprendido la manera adecuada de sostener una taza de té, había tenido instrucción religiosa y gimnasia y esas cosas, pero también física y literatura y otros idiomas. Yo estaba terriblemente impresionado porque ella sabía latín. ¡Latín! Ella intentó ir a la universidad durante aquellos primeros años, pero todo era demasiado duro; era imposible hacerlo y criar una familia y estar todo el tiempo en la ruina. La familia de ella no tenía dinero. Ella había asistido a una escuela con una beca. Su madre me odiaba y todavía me odia. Se suponía que mi esposa iría a la universidad de Washington a estudiar derecho con otra beca después de graduarse. En cambio, yo la dejé embarazada, y nos casamos y empezamos nuestra vida en común. Ella tenía diecisiete años cuando nació nuestro primer hijo, dieciocho cuando nació el segundo. ¿Qué más puedo decir? No tuvimos juventud. Nos encontramos desempeñando papeles que no sabíamos cómo interpretar. Pero lo hicimos lo mejor que pudimos".

Esto por el lado de Carver. Ahora se acaba de publicar en España el libro que cuenta el otro lado de la luna, la versión de Maryann Burk Carver, la mujer que perdió su juventud –y buena parte de su vida adulta– tratando de sostener una familia y de que Ray –como ella lo llamaba– se convirtiera en un gran escritor. El libro en inglés se llama *What it used to be like* y está traducido como *Así fueron las cosas*. Un título que bien podría haberle puesto Raymond Carver a uno de sus relatos.

¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?

El libro de Maryann Burk Carver se puede inscribir en esa serie de apostillas a la obra de un escritor: biografías, cartas, dentro de poco *mails* y hasta novelas inspiradas en "la vida de". La obra de Carver –un par de

libros de relatos y varios de poemas– no ha bajado en la consideración del público lector. De ahí que la leyenda Carver –su vida ordinaria, sus estragos con el alcohol– siga siendo altamente redituable. Algunos pueden hincarle el diente a este libro sólo por el placer de leer una historia de amor con ribetes dramáticos; otros, con la intención de descubrir cuál es la receta para que se cocine un gran escritor. ¿El libro se deja leer? ¿La primera mujer de Carver también escribía bien? Más o menos. En realidad uno piensa que si a este libro –cuya autora confiesa que ha sido reescrito por varios editores– lo agarraba Gordon Lish, el famoso hachador de la obra de su marido, lo hubiera convertido en varias partes, en cien de queso y cien de jamón. No es el libro de una escritora, ni siquiera de una escritora espontánea. En eso está emparentado con el que sacó hace poco la hija de Salinger, Margaret, *El guardián de los sueños,* o uno añejo de la famosa tía Julia de Vargas Llosa, *Lo que Varguitas no dijo,* todos libros de mujeres que intentan echar luz sobre la personalidad de estos hombres que les quemaron la vida. Pero, hay que decirlo, a pesar de los excesos verbales, de la prosa a veces infantil y del devenir errático de algunos capítulos, el libro no sólo se deja leer sino que atrapa. ¿Por qué? Posiblemente por la sinceridad de la autora y por el poder emocional de las cosas que cuenta. Se supone que alguien que va a leer la vida de Raymond Carver está ya entrenado en sus relatos y no espera encontrarse con los personajes fantásticos de *El Señor de los Anillos.* Como solía repetir Chéjov en un consejo que a Carver lo impresionó mucho: "Amigo, no tenés que escribir acerca de personas extraordinarias que hacen cosas memorables y extraordinarias". Así es. La vida de Ray y Maryann fue una especie de *road movie,* o mejor dicho, *house movie,* ya que a lo largo de los 20 años que pasaron juntos cambiaron de casa millones de veces. De prefabricadas a moteles berretas, de casas inmensas a pensiones de estudiantes, de un lado a otro del estado, siempre acarreando a sus hijos y saltando –ambos– de empleo en empleo, como si fueran dos mandriles con el culo rojo y caliente, que no podían quedarse sentados en ningún lugar.

¿Podés hacer el favor de callarte, por favor?

León Tolstoi dijo una vez que el hombre puede soportar hambre y guerra, pero que la tragedia principal es la de la alcoba. *Así fueron las cosas* es una narración que muestra lo que puede pasarle a lo largo de veinte

años a una pareja que se inicia muy joven. Una radiografía de cómo los hijos prematuros, los malos empleos y los deseos reprimidos pueden llevar directo al infierno. El infierno, para los Carver, fue el alcohol. Según narra Maryann, durante muchos años ella tuvo como principal meta la felicidad de su esposo, soportando posponer sus deseos de estudiar en la universidad. Para lograrlo, se ponía el delantal de camarera o trabajaba como telefonista. Quería lograr silencio y concentración para que su esposo escribiera. Estaba convencida desde muy chica de que "Ray sería un gran escritor". Entonces por las páginas pasan los precarios momentos de felicidad familiar, las enfermedades de los chicos y la alegría que tuvieron cuando Carver publicó en una revista su primer poema: "El anillo de bronce". Enseguida le publicaron también un relato: "Pastoral", en una revista de la Universidad de Utah. El poema apareció en una revista de Arizona que ya no existe. Carver recordaría años después la emoción que lo embargó cuando vio que en el mismo número había poemas de Charles Bukowski, uno de sus héroes. Maryann escribe: "Cuando se divulgó la noticia de la doble publicación, acudió a felicitarle tanta gente que nuestra vida no recuperó una cierta normalidad en tres días. Estábamos animadísimos. No nos importaba contar la historia una y otra vez, convencidos de que Ray publicaría en todo el mundo. Aquello era sólo el principio".

Quizás la hayan visto alguna vez. Es una rutina que solían hacer los payasos. Uno se paraba y le dictaba una carta a otro que estaba sentado en la mesa con un plato de comida y una botella de vino, además de papel y lápiz. La carta era enviada a una tal "Beba". Frente a la risa del público infantil, cada vez que el que dictaba decía "coma" o "beba", el que escribía la carta comía y bebía. Un número simple. Los esposos Carver lo hacían a la perfección, pero sin comida, sólo alcohol. ¿Por qué la gente toma? A esto hay muchas respuestas. William Faulkner le dijo a su médico que tomaba porque se sentía más tranquilo, más alto, más bello. Carver respondía esto: "Supongo que empecé a beber mucho después de darme cuenta de que las cosas que más deseaba en la vida para mí y mi escritura, y para mi esposa y para mis hijos, no iban a suceder. Es extraño. Uno no empieza en la vida con la intención de estar en la ruina o ser alcohólico o farsante o ladrón". Carver empezó a tomar a la mañana, a la tarde y a la noche. Vodka, vodka con limón, vodka con jugo de naranja, vodka en

el desayuno, vodka a secas. También empezó a golpear a su mujer. Ahí entraron la policía y los hospitales de internación y alcohólicos anónimos. Su mujer también empezó a tomar. En algunas páginas del libro los dos andan gateando de trabajo en trabajo, de fiesta de escritores a salas de urgencia. Carver viaja a la ciudad de Iowa para dar clases en el taller de escritores. Ahí se encuentra con John Cheever que –para un alcohólico– era como encontrarse con un tonel de vino. Cuando uno llega a la ciudad de Iowa, lo primero que le cuentan son las andanzas de estos dos escritores. Yendo de sus cuartos a la licorería, cargando el auto para volver a encerrarse a tomar hasta quedar inconscientes. Lo describe Maryann, estamos en el otoño del 73: "En el hielo y la nieve del invierno de Iowa, Ray y John subían al viejo Falcon descapotable de Ray e iban a la licorería local a comprarse provisiones de whisky escocés. Ray y John Cheever dedicaron mucho tiempo en el taller de escritores de Iowa a su otra profesión: la bebida". Para ese entonces, Carver ya bebía todo el día. Casi, apunta su mujer, no pasaban dos horas sin que tomara vodka. Paradójicamente, cuando más enfermo estaba, y descontrolado, empezó a tener renombre como escritor. Lo incluían en las prestigiosas antologías de relatos cortos a las que son tan adictos los norteamericanos, y sus borracheras se volvían míticas, como ya lo habían sido las de su compatriota Jackson Pollock.

La maldita epifanía americana

El dos de julio de 1977 Raymond Carver dejó de beber. Según sus palabras, ingresó en una nueva vida. El alcohol lo había alejado de su mujer y de sus hijos y ahora, ya fresco de nuevo y con otra mujer de compañera –la escritora Tess Gallagher–, disfrutaba del éxito de sus libros. *Catedral* –un libro de relatos cortos– lo consagró definitivamente. Su poesía también era muy leída y admirada. Casi se podría decir que en sus poemas está el Carver más puro. Después se supo que los libros de Carver soportaron la edición quirúrgica de su amigo y editor Gordon Lish. De golpe el estilo seco, mínimo de Carver, era el invento de otro escritor. ¿Pero eso no es siempre así? De todos modos, a Maryann no le caía bien Gordon Lish: "Como el hermano mayor, Gordon se creía perfectamente dotado para hacerse cargo de la carrera literaria de Ray. Podía indicarle a qué revistas tenía que enviar los relatos y cómo debía titularlos. Se permitía incluso

dejar caer sugerencias autoritarias sobre la vida personal de Ray. Gordon modificaba algunos relatos de Ray, y solía hacer incluso correcciones con las que yo no estaba de acuerdo. Me explicó sonriendo que el relato "Quieres hacer el favor de callarte, por favor" no terminaba como lo habría terminado él. De todas formas, lo importante era publicar y Lish tenía mucha influencia entre agentes y editores. Así que le perdonábamos sus manías". Hace poco se publicó en la *New Yorker* el relato "Begginer", es decir, la versión original de "De qué hablamos cuando hablamos de amor". Lish –ahora se puede leer– no sólo cortaba los finales, sino que cambiaba trozos de lugar y agregaba texto, algo similar a lo que se puede ver si se lee el borrador de *The Waste Land* corregido por Ezra Pound, y que mucho tiempo después publicó la mujer de T. S. Eliot. Carver, más allá de pedirle a Lish –sin éxito– que no publicara el relato homónimo con sus correcciones, no se hacía mucho problema. Cuando hablaba de Lish, decía esto: "Él no tenía horario de oficina. Hacía casi todo el trabajo en su casa. Una vez por semana me invitaba a almorzar. Él no comía nada, sólo cocinaba para mí. Yo siempre terminaba dejando algo en el plato y él comiéndoselo. Decía que era por la manera en que lo habían educado. Todavía suele hacer esas cosas, me lleva a comer a algún lado, él sólo pide una copa ¡y después termina comiéndose mis restos!". Se ve que lo mismo hacía con los textos de Carver, Ray los dejaba ahí y Gordon le hincaba el diente.

Mientras los novelistas yanquis corren detrás de La Gran Novela Americana, hay una generación de cuentistas que persiguieron la Epifanía Americana. Ahí están los extraordinarios relatos de John Cheever, *Once tipos de soledad* de Richard Yates e *Hijo de Jesús,* del actual Denis Johnson. ¿Qué es la epifanía americana que vía Anagrama ya se ha convertido en una caricatura de la Warner Bros? Es, básicamente, crear algo con nada. Hacer surgir del fondo del río un barco extraño. Pongo un ejemplo: una noche, cuando quien escribe estas líneas tenía siete años, volvía junto a sus padres de pasar un fin de semana en una quinta. Mis viejos no tenían auto y regresamos en un micro que pasaba por la ruta, en Pilar. Mamá y yo nos sentamos juntos y papá se sentó adelante. A su lado quedaba un asiento libre. Íbamos cansados por el verano y añorando llegar a casa. De golpe se hizo de noche y el micro encendió las luces. A mitad de camino, subieron dos hombres. Uno se sentó al lado de mi papá. El

otro iba parado. Los dos estaban borrachos y parecían haber surgido de la nada. Había algo en ellos que electrificó a todos los pasajeros del colectivo. El que estaba borracho al lado de mi viejo se durmió y por efectos del bamboleo le apoyaba la cabeza en el hombro. Mi papá, muy despacio, lo hacía pendular hacia el otro lado, pero teniendo cuidado de que no se cayera. Fue el viaje más largo y horrible de mi vida, aunque en realidad no pasó nada de nada. Los tipos se bajaron poco antes que nosotros y yo y mi mamá respiramos aliviados. Esta microhistoria insípida, en manos de Carver, se podría volver una obra maestra. Eso es sacarle agua a las piedras. Ese fue su trabajo. El libro de Maryann Burk Carver es un recorrido a la cantera.

Publicado en *Breves apuntes de autoayuda*, Santiago Arcos Editor, 2005.

Castaneda revisitado

El nombre de Carlos Castaneda lo escuché por primera vez en un aula de la Facultad de Filosofía y Letras. Estaba en un teórico repleto del profesor que daba Introducción a la Antropología. El hombre –bajo, entusiasta, muy buen orador– discurría sobre su tema cuando fue interrumpido por un psicobolche que le preguntó qué opinaba sobre los libros de Castaneda. El profesor pareció perder la postura, hizo silencio y, después, largó una diatriba encendida sobre lo que él consideraba un chiste, una estafa que estaba muy lejos de la ciencia antropológica. Castaneda, nos quedó claro a todos, era un farsante que ponía nerviosos a los antropólogos que no comulgaban con sus métodos de trabajo. ¿Pero cuál era su famoso sistema? Yo en ese entonces no sabía nada del aprendiz de brujo.

La segunda vez que escuché hablar de Carlos Castaneda fue en la casa de un matrimonio amigo. Era una pareja joven, de buen pasar económico debido a algún dinero que habían heredado de los padres. Vivían en un piso grande de Palermo y durante los fines de semana vendían artesanías en una feria donde yo también tenía un puesto. Esta gente tenía marcados intereses espirituales. Es decir, no sólo no querían morir –como todo el mundo–, sino que querían encontrarle algún sentido a la existencia. Un sentido trascendente. Una tarde, el macho de la pareja –al que llamaré Gustavo– se quedó dormido en un sofá mientras los demás charlábamos y tomábamos café. Su mujer –a la que llamaré Amanda– nos hizo reparar en la posición en la que Gustavo se había quedado dormido. Era una enseñanza de los brujos del desierto de Sonora; era, más específicamente, algo que le había enseñado Don Juan a Carlos Castaneda. Todos nos quedamos mirando el cuerpo de Gustavo. Estaba tirado boca abajo, con los brazos extendidos a los costados, y las manos cerradas, pero sin llegar a convertirse en puños. "Por ahí", decía Amanda, "por las yemas de los dedos que tocan apenas las palmas de las manos, pasa la energía y él se recarga mientras duerme".

Carlos Castaneda empezó su carrera hacia la fama mundial matriculándose en la UCLA para estudiar antropología. Ahí se dedicó a investigar el valor medicinal de determinadas plantas utilizadas por los

indios mexicanos. Parece que es verdad que viajó al desierto mexicano varias veces en su trabajo de campo, y que recabó información con algunos pobladores de las comunidades indígenas de la zona. La tesis de grado que escribió para coronar su licenciatura fue publicada –después de muchas idas y vueltas– por la editorial universitaria de California. Se llamó *The Teachings of Don Juan, a Yaqui Way of Knowledge.* En el libro se narra –mediante charlas socráticas delirantes– la aventura del joven "Carlos", quien se acerca a un indio yaqui, "Don Juan", para que lo instruya en el estudio de las plantas psicotrópicas. Lo cierto es que el indio lo tomó como aprendiz y le propuso que se convirtiera en un hombre de conocimiento, en un brujo. A través del aprendizaje de Carlos, los lectores de todo el mundo descubrieron una cultura esotérica que los indios americanos se vieron obligados a esconder cuando fueron sometidos por el invasor español. Convertirse en cuervo y volar, hablar con un coyote luminoso en medio del desierto, desaparecer, crear un doble o estar en muchos lados al mismo tiempo son algunas de las hazañas que "soporta" el aprendiz de brujo. Siempre oscilando entre el terror y el humor, ya que su maestro es un hombre que suele matarse de risa cada vez que Carlos es sometido a pruebas –mediante el uso de plantas alucinógenas o no– para expandir su percepción del mundo. Fue el libro de cabecera de los psicodélicos sesenta. Republicado por Simon & Schuster, impactó en toda una generación que estaba en busca del amor libre y las drogas que expandieran las puertas de la imaginación. Mochileros de todo el mundo, droguetas y demás, salieron a buscar por los desiertos de México al mítico Don Juan. Castaneda entonces publicó un segundo libro –y otro y otro–, vendió millones, se convirtió en un gurú, construyó un mito en torno de sí (no se dejaba fotografiar, nadie sabía dónde vivía, había eliminado –como le enseñó el maestro– su historia personal, se separó de su mujer, abandonó a su hijo adoptivo, dejó de ver a su grupo de amigos) y, lisa y llanamente, desapareció. O casi. Hace poco se supo, después de su muerte, que Castaneda –quien se había autoproclamado el último Nagual– había formado una secta. Según sus enseñanzas, cuando llega la hora, el Nagual arde interiormente y, en vez de morir, pasa a otra dimensión. Pero cuando se le apareció Caronte, el cuerpo pesado de Castaneda no ardió interiormente, sino que crepó en su cama de un cáncer de hígado. Sus discípulas más cercanas –las brujas que él protegía

y que formaban la jerarquía principal de la secta– desaparecieron y, se presume, se suicidaron. Un libro de Amy Wallace, *Aprendiz de brujo: Mi vida con Carlos Castaneda*, narra por dentro y de manera cruel el fin del hombre que sólo buscaba, según sus propias palabras, "ser un guerrero, un hombre de conocimiento". Estas cosas les suelen pasar a los tipos que edifican una catedral con sus obsesiones. Pienso en Lacan, ya viejo, rodeado de los juguetes con los cuales construía los nudos borromeos, tratando de encontrarle una vuelta matemática a la eternidad, mientras los discípulos de sus grupos de estudio se suicidaban.

Pero una cosa es el hombre y lo que este hace con su vida y otra cosa son los libros que escribe. Y en los primeros cuatro que Castaneda publicó hay gran poesía, como bien lo señaló Octavio Paz en el prólogo a *Las enseñanzas de Don Juan*. Así que, tratando de ser un antropólogo, Castaneda se convirtió en un poeta. Veremos por qué.

Como Castaneda inició sus escritos bajo la apariencia de un estudio de campo, la polémica estalló rápidamente. El centro de la discusión se puso en si era cierto lo que Carlos informaba, o si era un fraude. Algo de lo que nadie se animaría a acusar a Dostoievski, por ejemplo. Para mí la cosa es bien clara. Creo que los libros de Carlos Castaneda –si bien recogen parte de la experiencia vital de sus incursiones en el desierto mexicano buscando informantes– son pura ficción. Castaneda es un novelista extraordinario. Como Dostoievski o Conrad, nos transmite su visión del mundo a través de imágenes y palabras que se vuelven inolvidables. No se trata de estar de acuerdo con lo que dice, se trata de percibir la fuerza de lo que se expresa como algo que nos perturba y nos pone en estado de perpetua pregunta. Samuel Beckett se maravillaba –cuando descubrió a Schopenhauer– de poder leer a un filósofo que escribía como un poeta. Detrás de la obra de Beckett o de Kafka vibra la presión de una postura filosófica no sistemática. Con la de Carlos Castaneda pasa lo mismo. Ahora las historias de los hombres están compartimentadas en géneros que son estudiados por especialistas, pero antes la filosofía, la poesía y los relatos religiosos se mezclaban en una única fuente.

¿De qué habla la saga de Don Juan? De la trágica y maravillosa cosa que es ser un hombre y la inevitable soledad que a veces implica vivir de manera impecable. Para Don Juan, convertirse en un hombre de conocimiento supone una larga ordalía. Eliminar la historia personal,

despojarse de los afectos, volverse inaccesible y aprender a parar el mundo. Detener el diálogo interno para, finalmente, poder "ver". Un brujo –le explica Don Juan a Carlos– ve que los hombres son huevos luminosos y que de su vientre salen hebras de luz que lo conectan con todas las cosas. En el mundo según Don Juan, nada pasa porque sí. El viento puede ser un aliado; la aparición de un cuervo, un augurio. El planeta se vuelve un lugar oscuro y peligroso, más intenso y vital. Y la muerte es nuestra compañera, "siempre a la izquierda, a un brazo de distancia", lista para tocarnos.

La habilidad narrativa de Castaneda hace que todo este bagaje de conceptos no resulte una estupidez pedagógica de un manual new age. Por el contrario, la lectura se vuelve –a medida que pasan los libros– intensa, adictiva. Don Juan es un personaje notable: se ríe rodando por el suelo, se tira pedos, hace chistes y, de golpe, también puede inspirar terror. Castaneda logra que el lector se identifique con el personaje de Carlos. Mira a través de sus ojos. Carlos es inocente, medio estúpido, siempre sometiendo todo lo que ve a la bendita razón. Hasta que, superado por los acontecimientos, rompe a llorar o, literalmente, se caga encima. William Burroughs le dijo una vez a un periodista: "¿Por qué Don Juan no me eligió a mí en vez de al idiota de Carlos?".

De manera que ahí están esas gloriosas escenas del aprendiz de brujo fabricándose una trampa para "cazar poder" en medio del desierto o luchando contra el doble de Don Juan, quien trata de engañarlo para matarlo. O la magnificencia de Don Genaro, el otro hechicero que aparece como contrapartida de Don Juan, una especie de Patoruzú condenado a la soledad de estar siempre "viajando hacia Ixtlán".

Los dos primeros libros de la saga, *Las enseñanzas de Don Juan* y *Una realidad aparte*, narran –entre otras cosas– la práctica de ingerir plantas alucinógenas para desprenderse del mundo glosado según los patrones occidentales. Don Juan derriba las estructuras mentales de Castaneda para introducirlo en una nueva forma de estar en el mundo. Para eso, le dice, es necesario que logre "detener el diálogo interno, lo que hace que el mundo sea lo que es para nosotros". Escuchen:

"–Durante años he tratado de vivir de acuerdo a sus enseñanzas –dije–, por lo visto no he sabido hacerlo. ¿Cómo puedo mejorar ahora?

–Piensas y hablas demasiado. Debes dejar de hablar contigo mismo.

–¿Qué quiere usted decir, Don Juan?

–Hablas demasiado contigo mismo. No eres único en eso. Cada uno de nosotros lo hace. Sostenemos una conversación interna. Piensa en eso. ¿Qué es lo que siempre haces cuando estás solo?

–Hablo conmigo mismo.

–¿De qué te hablas?

–No sé, de cualquier cosa, supongo.

–Te voy a decir de qué nos hablamos. Nos hablamos de nuestro mundo. Es más, mantenemos nuestro mundo con nuestra conversación interna. Cuando terminamos de hablar con nosotros mismos el mundo siempre es como debería ser. Lo renovamos, lo encendemos de vida, lo sostenemos con nuestras conversación interna. No sólo eso, sino que también escogemos nuestros caminos al hablarnos a nosotros mismos. De allí que repetimos las mismas preferencias una y otra vez, porque seguimos repitiendo la misma conversación interna una y otra vez hasta el día en que morimos. Un guerrero se da cuenta de esto y lucha para parar su habladuría. Este es el último punto que necesitas saber si quieres vivir como un guerrero".

Otra de las pericias narrativas de Castaneda está dada por la manera en que relata su conversión. Nunca le es fácil. Abandona, retoma, vuelve a probar. Es humillado por Don Juan y Don Genaro, pero a pesar de esto también le despiertan un profundo afecto. Les tiene miedo, pero sabe que sólo en medio del terror a veces está la salvación. Y por sobre todas las cosas, aprende a no ser un hombre grave, serio, importante. Ni autoindulgente. Sentirse importante lo hace a uno pesado, rudo y vanidoso. Para combatir esto hay que aplicar el "desatino controlado" del brujo: "Primero tenemos que saber que nuestros actos son inútiles. Y luego proceder como si no lo supiéramos".

Viaje a Ixtlán y *Relatos de poder*, los libros que cierran la pentalogía inicial, son extraordinarios. En ellos, Castaneda alcanza el súmmum de su habilidad narrativa. En el primero, cada enseñanza está apoyada por imágenes que parecen sacadas de una obra de teatro existencialista montada en el desierto. En el último, el recurso de hacer aparecer a Don Juan con traje en una barriada populosa de la ciudad de México –llevarlo del desierto a la ciudad– tiñe a todo el relato de un tinte onírico perturbador. La escena en que Don Juan, en una fonda de mala muerte, sirviéndose de

un mantel y de los utensilios que están sobre la mesa, le enseña a Carlos la relación entre el tonal y el nagual –un punto central en su filosofía, llamado "la explicación de los brujos"–, es memorable.

Castaneda está llegando al fin de su enseñanza. Se está por convertir en brujo. Don Juan y Don Genaro vienen a despedirse porque, una vez que Carlos se convierta en hombre de conocimiento, no los va a ver más. El lector, emocionado, acompaña a todos los personajes de la saga mientras Carlos se prepara para la última prueba. Una proeza que consiste en arrojarse desde la cima de una montaña para volar hacia otro mundo convertido en energía. Entonces, en medio del valle, se escucha el ladrido de un perro: "El ladrido de ese perro es la voz nocturna de un hombre –dijo Don Juan–. Viene de una casa en ese valle, hacia el sur. Un hombre grita a través de su perro, pues ambos son esclavos compañeros de por vida, su tristeza, su aburrimiento. Está rogando a su muerte que venga y lo libre de las torpes y sombrías cadenas de su vida. Ese ladrido, y la soledad que crea, hablan de los sentimientos de los hombres –prosiguió–. Hombres para los que toda la vida fue como una tarde de domingo, una tarde que no fue del todo mala, pero sí calurosa y aburrida y pesada. Sudaron y se fastidiaron más de la medida. No sabían a dónde ir ni qué hacer. Esa tarde les dejó solamente el recuerdo del tedio y de pequeñas molestias, y de pronto se acabó; de pronto ya era de noche".

Publicado en *Ensayos bonsái*, Emecé, 2007.

V. S. Naipaul: con permiso para matar

La biografía, podemos conjeturar, surge tratando de dar una respuesta al sentido de nuestras vidas. Desde que somos chicos alguien de nuestra familia nos va contando biografías orales de nuestros antepasados o su propio *racconto* vital, dando pie a las primeras autobiografías que conocemos. Siempre, todas las tentativas de poner orden y transmitir vivencias, son ficticias. Yo mismo, si me pongo a pensar en hechos que me tuvieron como protagonista, tengo dudas sobre si realmente estuve ahí, si dije tal o cual cosa, si no estaré inventando.

Hay biografías serviles, donde el biografiado autoriza a alguien para que le escriba el diario de Yrigoyen. Hay biografías agresivas, donde el biógrafo se ceba con los flancos débiles de su sujeto de estudio y lo hace trizas. Un ejemplo de esto es *Las muchas vidas de John Lennon*, de Albert Goldman, que muestra un Lennon maquiavélico, egoísta, bisexual y mal padre, en contra del mito positivo de Lennon con su abandono de los escenarios para hacer pan y cuidar a Sean, su segundo hijo. Hay biografías escritas por escritores dotados, como la que el poeta y novelista Peter Ackroyd le dedicó a T. S. Eliot. Muy bien documentada, con equilibrio crítico y con párrafos que podrían extrapolarse como poemas en sí sin perder la capacidad de narrar, este escritor puso una marca altísima a la hora de sentarse a escribir biografías. En Estados Unidos, Gran Bretaña y Europa las biografías abundan y son un sistema literario poderoso. En nuestro país son escasas, y recién con la aparición de la de Osvaldo Lamborghini, escrita por Ricardo Strafacce, podemos decir que, como suelen adjetivar los surfers marplatenses, la biografía alcanza altura, es un alto trabajo.

Muchos escritores deciden contar sus memorias. Hay otros, como V. S. Naipaul, que prefieren darle todas las libertades a otro escritor para que ponga las manos en el barro y escriba ese libro. Naipaul lo hace de la misma forma en que Marcel Duchamp planta un mingitorio en una galería de arte. Parece decir, en un gesto conceptual: esta es mi autobiografía total, pero la escribe otro. Ese otro es Patrick French, un escritor extraordinario que trabajó cinco años en *El mundo es así* (*The World is What*

it is, que, después de leerla, también se podría traducir muy libremente con el término porteño "Esto es lo que hay").

Uno de los efectos inmediatos que puede producir la semblanza de una vida, es la de salir a buscar libros del autor estudiado. Es decir, no siempre se va a las biografías de los autores que tenemos leídos sino que, siendo ya un fan del género, leemos biografías por el placer en sí o para que nos sirva de introducción a la obra de un autor desconocido. Pongo un ejemplo: nunca había podido entrarle a los libros de Vladimir Nabokov, ya que, cada vez que leía algo que decía el autor, me caía muy petulante. Mis amigos que eran nabokovianos me parecían frívolos, siempre propensos a la anglofilia y a practicar actividades raras como la cetrería, aún viviendo en departamentos del centro. Pero un día cayó en mis manos *Vladimir Nabokov, los años americanos*, de Brian Boyd y quedé cautivado. De un golpe, después de su lectura, me bajé *Lolita*, *Barra siniestra* y *Pálido fuego*. ¿Se puede sacar de esto algún tipo de regla? Probemos: una buena biografía debería dejar en el lector una duda incrustada. Una duda que sólo se salda yendo a los libros del biografiado. Una biografía que completa al autor, que caricaturiza –para bien o para mal– al biografiado, suele aburrir. Aunque parezca paradójico, la biografía no debe pretender agotar su tema de estudio, precisamente porque eso es imposible.

Patrick French aceptó, por pedido de Naipaul, escribir *El mundo es así*. Contó con cinco años de trabajo y acceso irrestricto a todos los archivos del escritor con cartas, diarios y papeles personales de él y de su mujer Pat, ya muerta. También lo entrevistó largamente y dejó en claro que Naipaul fue "lejos, el más honesto de los que contestaron mis preguntas". Lo más raro del resultado final es la palabra "autorizada" al lado de "biografía". Es que el Naipaul que se desprende de este libro genial es un ser egoísta, mediocre, brillante, miserable, mentiroso, cínico, y un verdadero hijo de puta con todas las letras. Para las almas sensibles que piensan que un gran artista no puede ser mala persona, este libro es su distopía: Naipaul es un ser con vocación de traidor. Naipaul es un conservador, golpeador de mujeres y putañero. Suele ser despectivo con la gente que se le acerca y piensa en los demás como si el mundo estuviera dividido en castas (un residuo de sus antepasados hindúes) y él fuera de una superior. "En el colegio, yo sólo tenía admiradores, no amigos. Es importante no confiar demasiado en las personas. La amistad se puede volver en tu contra de la

manera más tonta, y no hay que exponerse a que te suceda algo así. No impongas a nadie tu confianza, pues la confianza es una pesada carga. La amistad nunca ha sido algo importante para mí", dice en una parte del libro. Y aunque French anota que a su muchacho le interesa escalar socialmente y hacer dinero, hay algo que le interesa aún más: escribir. Tal vez porque la relación más importante de su vida la tuvo con su padre, un escritor fracasado que publicó un solo libro y que solía leerle de niño, en voz alta, partes de las novelas inglesas que eran su lugar en el mundo. Los dos estaban en Trinidad, una pequeña isla muy pobre de las Antillas, pero su mente y su alma se alojaban en la literatura inglesa. "¿Usted nació en Trinidad", le preguntó Bernard Levin en 1983. "Sí", contestó Naipaul, "pero fue un gran error". V. S. Naipaul se pasó su vida de nómade corrigiendo y reescribiendo a Seepersad Naipaul, su padre. Una tarea titánica.

Father and son

"Y de repente, un día, sumido en una depresión casi continua, empecé a ver cuál podría ser mi material: la calle de la ciudad de cuya vida mixta nos habíamos distanciado, y la vida rural anterior a eso, con las costumbres y modales de una India recordada. Casi al mismo tiempo surgieron el lenguaje, el estilo, la voz para ese material. Parecía que voz, forma, y contenido se integraban unos en otros. Parte de la voz era la de mi padre, de sus relatos sobre la vida rural de nuestra comunidad", escribió Naipaul en *Leer y escribir,* una conferencia sobre sus inicios como escritor. En ese mismo libro, Vido –como le llamaban en casa– dice que tenía once años cuando se dio cuenta de que quería ser escritor. ¿Qué clase de persona era ese padre que le prestó su voz para empezar a andar? Según Patrick French, un hombre muy particular, con una mentalidad soñadora y con ciertos problemas mentales. Un brahmán pobre que se casó con Droapatie Capildeo, una de las nueve hijas de una familia adinerada de Trinidad. Un hombre que quiso ser reportero y que sufría porque pensaba que lo menospreciaban por su raza, y que intentó ser escritor en una época muy difícil ya que, según anotó su hijo, cuando su padre empezó a escribir no había una tradición literaria fuerte en Trinidad, y Seepersad se tuvo que inventar un lugar. Igual consiguió que un pariente le prestara una plata, y con eso publicó mil ejemplares de *Gurudeva and other Indian Tales.* A Vido

este libro le encantaba. Vido tuvo, de muy joven, una gran depresión, tanto que intentó suicidarse con gas. Su padre tocó la locura. "¿Cómo se manifestó la locura de papá?", le preguntó Naipaul a su madre. "Un buen día se miró en el espejó y no se vio. Entonces empezó a gritar", le contestó su madre. *Carta al padre*, de Kafka, es una muestra del poder opresivo de un progenitor. *Cartas entre un padre y un hijo*, el libro que reúne la correspondencia entre Seepersad y Vido, es todo lo contrario. Naipaul está ya lejos de Trinidad, donde su padre continúa saltando de empleo en empleo mal pago, y tratando de seguir escribiendo aunque nadie le da bolilla. Su hijo, en cambio, ganó una prestigiosa beca y está estudiando en Oxford. Desde allá le dice: "Tienes material suficiente para cien relatos. Por el amor de Dios, ponte a escribirlos. Lo esencial de la escritura es escribir. Tú eres el mejor escritor de las indias occidentales, pero a los escritores sólo se los puede juzgar por su trabajo". Naipaul nunca va a volver a ver a su padre. Seepersad muere joven mientras Vido está en Londres. Cuando recibe la noticia, Naipaul se queda sin palabras, se queda sin escritura. Cae un tiempo en el luto y luego, preso de un furor demencial, se pone a trabajar en su obra. Para eso, sigue unos consejos que se da a sí mismo y que le deben mucho a las charlas que sostuvo con su padre, tanto en la Trinidad de su infancia como en los textos que le llegaban en papel de avión: "No escribas frases largas. Una frase no debería tener más de diez o doce palabras. Cada frase debe explicar un consejo con claridad. Debería sumarse al concepto que le precedió. Un buen párrafo consiste en una serie de conceptos claros e hilvanados. Nunca uses palabras de cuyo significado no estés seguro. Si te saltas esta regla, deberías buscarte otro trabajo. El principiante debería evitar el uso de adjetivos, a excepción de los relativos a colores, tallas y números. Utiliza los menos adverbios posibles. Evita lo abstracto, ve siempre a lo concreto. Cada día, por lo menos durante seis meses, practica la escritura de este modo: frases cortas, claras y concretas. Puedes saltarte todas estas reglas cuando las hayas dominado por completo". Un poco como los que enseñan a comer lentamente y masticando mucho para una buena digestión ¿no? Lo cierto es que, siguiendo estas premisas, V.S. Naipaul escribió una obra muy larga cruzada por novelas, relatos y diarios de viajes, con una maestría particular. Podemos estar de acuerdo o no con sus opiniones, pero no podemos dudar de que siempre tiene una mirada clave y origi-

nal a la hora de elegir cómo seguir una narración, cómo plasmar una descripción o la forma de interpretar, mediante el correlato objetivo, una parte central de una cultura estudiada, lo que sucede en el libro en el que recorre Irán y Pakistán. "Mantén el centro", le escribía su padre como consejo, en las cartas. El Naipaul escritor hizo exactamente eso.

Mondo carne

El mundo es así es una biografía sobre un genial escritor, hecha por un escritor también extraordinario. Imaginemos un poco todo lo que encuentra un biógrafo en la mesa de trabajo: papeles, documentos, cartas, entrevistas que se oponen entre sí o no dicen lo mismo sobre determinados hechos. French enumera los sucesos históricos que son el fondo donde suceden las vidas. El biógrafo, como el buen psicoanalista, no sólo tiene que tener en cuenta los grandes acontecimientos, sino también los pequeños, los insignificantes y cotidianos. Y después tiene que metabolizar todo y elegir dónde cortar y suturar, para convertirlo en días y horas, en trancos de narración. French nos muestra los lugares que ha visitado Naipaul, tiene el don de hacernos sentir los olores, las imágenes, los estados de ánimo. Los momentos de aburrimiento en una vida larga e intensa. Y nunca da vuelta la cara ni se muestra compasivo: sabemos que Naipaul es mezquino con la gente, que sus primos abusaron sexualmente de él, que es inseguro cuando enfrenta a una mujer y por eso elige a las prostitutas, cosa que hace en secreto. Cuando narra la historia de amor entre él y Patricia Hale –un tramo importante del libro– se basa principalmente en el diario de la mujer y en los reportajes con Naipaul. Acá uno lee tratando de no mirar directamente, como cuando en el cine vemos una escena que nos impresiona. Porque Patricia Hale dedica su vida a que surja el genio de Naipaul y es destruida por eso. Naipaul nunca la trata bien, la golpea, la comparte con una amante argentina durante veinte años –y ella lo sabe–, y cuando Pat se cura de un cáncer éste tiene la buena idea de dar un reportaje en una revista de gran circulación y confesar que, desde que se conocieron, él es adicto a las putas. "Cuando se enteró de eso, Pat tuvo una recaída de su enfermedad y murió. Creo que fue culpa mía", le dice Vido a Patrick French. Hay un comienzo increíble en una novela de Naipaul que se llama *Un recodo en el río.* Dice así: "El mundo es lo que es; los hombres que son nada, que se

permiten llegar a ser nada, no tienen lugar en él". De este párrafo sacó French el título de la biografía, y en este fragmento hay mucho de la conducta de Naipaul: mi mujer se sacrificó por mí, quiso ser nada, ella se lo buscó, parece decirnos. En ese sentido, Naipaul es de derecha, como la naturaleza: los débiles deben morir para que surjan los más fuertes y la especie se mantenga sana. Paul Theroux escribió un libro muy bueno sobre su amistad con Vido. Se llama *La sombra de Naipaul.* Lo describe en consonancia con la biografía de French. La misma cantinela. Miserable, egoísta, traidor, etc. Theroux también se pone al servicio del genio y éste lo trata casi como si fuera su bufón personal. Paul soporta todo hasta que encuentra en una librería de viejos sus libros, que le había dedicado a Vido a medida que los iba publicando. Naipaul los había vendido en un lote, por poca plata. Pero a pesar de todo no puede dejar de reconocer el talento de su escritura. Y, en definitiva, por eso leemos a las personas, por lo que escriben. En un mundo donde los líderes suelen moverse de acuerdo a lo que les indican sus asesores de campaña, donde casi no existe el lugar para la espontaneidad y la mirada propia, donde la gente gerencia su porvenir y transmite un discurso lavado y estereotipado al mango, la visión de un escritor personal, un animal literario de gran envergadura, es indispensable. Los lectores de Naipaul tenemos la suerte de no tener que prestarle dinero, abrirle nuestro corazón, ni soportar sus ofensas, ni hospedarlo en nuestra casa. Y gozamos de los beneficios de más de treinta libros extraordinarios que drenan experiencia y vitalidad, algo tan escaso por estos días.

Publicado en *La supremacía Tolstoi y otros ensayos al tuntún*, Emecé, 2014.

El boxeador

Alejandro, un amigo fotógrafo, me había contado hace unos meses que Lorenzo estaba esperando ser operado de un cáncer. Diego, otro amigo fotógrafo, me contó que lo vio cuando Lorenzo salió de la operación y que estaba muy delgado, pero "con el humor de siempre". Diego le sacó fotos y lo filmó brevemente. Hoy me enteré que murió. Lorenzo se llamaba Lorenzo Donato Beneventano y era una roca de carne, petisa, con un don de gentes extraordinario. Fue semifondista del Luna Park, antes de las peleas de Nicolino, y también el instructor que llevó a Carlos Salazar a ganar su título mundial. Y durante unos cuatro o cinco años, por las mañanas, en la Federación de Box, fue el maestro de una ristra de fotógrafos, periodistas y diseñadores que habíamos formado –liderados por Mariano Del Águila– un *outlet* de boxeadores: El Lorenzo Beneventano Boxing Team. Tengo amigos que se ponen pelo, otros que se matan en el gimnasio, hacen dietas letales o se compran ropa anatómica para modificar lo que natura no da o dio y se acabó. Si yo pudiera cambiar algo, comprar algo que me falta, compraría "un buen estado de ánimo". Porque eso es una bendición que pocos tienen. Arthur Schopenhauer decía que el que disfrutaba de esta virtud, no necesitaba pedir nada más. ¿Para qué? Beneventano estaba siempre de buen humor. Lo recuerdo esas mañanas en las que nos recibía a todos en la puerta del gimnasio. "¿Qué dice la prensa? ¿Qué piensa, Casas, en qué piensa? ¿Usted está dormido?". Desde que soy chico padecí cierta afección en mi ánimo, carecía de la habilidad de ser completamente feliz. Esto lo combatí con las drogas durante la adolescencia, y después con las endorfinas del deporte. El boxeo me vino bien. Me concentraba durante unas horas en que no me pegaran. Esto paraba a la Máquina de Pensar en Gladys, cortaba el diálogo interno. El ambiente y la gente con la que boxeaba también ayudaba. Con muchos nos habíamos cruzado en redacciones, en notas, y hasta habíamos hecho temporadas de verano. Pero nunca nos habíamos pegado. Lorenzo dividía la clase del gimnasio de este modo: primero, corríamos alrededor de los *rings* de la Federación. Después, nos vendábamos las manos (yo no lo sabía hacer bien y a veces, rumiando

insultos, me vendaba Lorenzo), e íbamos a pegarle a la bolsa. Lorenzo pasaba cerca nuestro y nos arengaba. Si veía que le pegábamos mal, o de costado, sin convicción, decía: "¿Pero qué hace, está loco?". A veces me preguntaba: "¿A quién piensa que le pega cuando le da a la bolsa?". Yo le decía que a mi viejo, lo cual lo divertía. Lorenzo decía que el boxeo era horrible, que era cruel e insensato. Sin embargo, no pasaba un día sin estar en el gimnasio entrenando pupilos. Después de la bolsa subíamos al *ring*, hacíamos guantes y a veces él se ponía delante de nosotros con unos guantes gigantes como si fueran las manos de Edmundo Rivero, y nos hostigaba para que pegáramos en ellos aprendiendo a caminar el *ring*. Este ejercicio te mataba. Si dejabas la cara libre, te surtía. Después de hacer dos o tres *rounds* entre nosotros, bajábamos y nos tirábamos en unas colchonetas a hacer abdominales. Lorenzo paseaba por el medio gritándonos: ¡más fuerte, más fuerte, téngale bronca al cuerpo! Téngale bronca al cuerpo. Casi una frase *punk*, anti *new age*, divertida. Cuando nos contaba su vida de penurias infantiles, empezaba: Yo, que fui esclavo de los italianos... Y cuando reflexionaba sobre su carrera, largaba: Los golpes no alimentan. "Casas", me decía, poniéndome la mano en el hombro, "el boxeo es como las estrellas, necesita de la oscuridad para brillar". Una tarde me contó una de sus peleas en el Luna Park. Me describió lo que se veía desde el *ring*. El humo de los cigarrillos contra el telón negro de la noche. La forma en que le llegaban los gritos de la gente. Yo agarré todo y lo metí en un relato. Beneventano vivió la época de oro del Luna Park como boxeador y después llevó a su pupilo, Carlos Salazar, a ganar el título del mundo. Por eso estaba acostumbrado a ser requerido por los periodistas. Algo que le encantaba. Tenía una muletilla que realzaba determinadas frases o anécdotas: "Esto lo dije al aire". También tenía un gran poder de observación que solía resumir en un apodo. A uno de nosotros, que era extremadamente celoso de su atención, le puso "Mimoso". Me acuerdo ahora y me río. Una tarde prendí la tele y en Crónica TV estaba Lorenzo hablando en medio de policías, gente tirada en la vereda y patrulleros puestos de culata en la entrada de la Federación de Box. En el local pegado, que vende cosas de boxeo, había entrado un caco. Tuvo la mala suerte de que Lorenzo estuviera orinando en el baño de atrás. Cuando salió, el caco que encañonaba al vendedor lo apuntó a él. Lorenzo le tiró una combinación de piñas certeras, aéreas y pesadas.

Se lo tuvieron que sacar al tipo de encima. Después "dijo al aire" que se había puesto muy nervioso. No debe haber sido lindo que te pegaran esas manos inmensas, callosas. Sin embargo, Lorenzo no transmitía ni tragedia ni dolor –como muchos boxeadores– sino ganas de abrazarlo. Era, como dice Conrad de Lord Jim, uno de los nuestros.

Publicado en *Breves apuntes de autoayuda*, Santiago Arcos Editor, 2005.

La reacción

A los 17 años entré en la Federación Juvenil Comunista. Mi jefe de círculo era Fabián Polosecki, quien muchos años después crearía un programa llamado "El otro lado". Polosecki terminó tirándose debajo del tren que va para Tigre. Pero no es sólo esto lo que quería contar...

Una noche, Polosecki nos dio a todos los que formábamos parte de su grupo el carnet del PC. Lo recuerdo perfectamente: era rojo, tenía la forma de una libreta de enrolamiento y decía en una de las primeras hojas: "No dejes que este carnet caiga en manos de la reacción". La reacción. Me guardé el carnet en el bolsillo y, mientras volvía en subte hacia mi casa –donde vivía con mis viejos– me puse a pensar qué querría decir "la reacción". Conocía el verbo reaccionar. Podía decir que un equipo reaccionó a tiempo y le inclinó la cancha a otro. Pero algo me decía que no se trataba de eso. Una de esas noches, después de otra reunión de la Fede, volví a mi casa muy tarde y me encontré a mi viejo en mi pieza, sentado en mi cama, delante del póster de *Invisible*, con mi carnet rojo en la mano. El tipo estaba enojado y me quería matar. Me dijo que los militares nos podían liquidar a todos si se enteraban que alguien de la familia estaba en el PC. Y que la política era peligrosa. Así que mi viejo era la reacción. Más claro, echale agua: no dejes que este carnet caiga en manos de la reacción. Tarde.

Entre mis 17 y 20 años tuve serios enfrentamientos con mis viejos. En ese entonces mis ídolos eran los rockeros que escuchaba en un Winco blanco: Manal, Spinetta, Sui Generis, Los Gatos, Moris... De manera ingenua, asimilaba esa música con la revolución. Me vestía como se vestían los rockeros: vaqueros, sacos con pañuelos y remeras desteñidas, toppers negras. La frase de la canción de Dylan, que había traducido, reflejaba lo que yo pensaba: "Tengo mi cabeza llena de ideas y acá me obligan a lavar el piso, en la granja de Maggie no trabajo nunca más".

Cuando empecé a fumar porro, me tuve que ir del PC. Ningún revolucionario puede hacer la revolución si está tomando drogas, a menos que la revolución parezca venir en pasta negra, con *Sargent Pepper's* o *Blonde on Blonde*. Hoy creo que siempre se ha intentado unir ciertas cosas que

claramente son antagónicas. En ese momento, la pelea entre rockeros y chetos era notable y clara. O los mods y los rockers en Gran Bretaña. Pero después las cosas cambian y no todo es lo que parece. Conceptos tranquilizadores como derecha e izquierda empiezan a mutar hasta volverse inservibles. Pero por ahora conservémoslos. Aunque la palabra reacción ha ido cambiando, como una luz de giro, hasta llegar a denominar a personas que jamás hubiera pensado como reaccionarias.

Hace poco leí una nota donde un crítico teorizaba que Bob Dylan –según lo infería de las *Crónicas* que el cantante acababa de publicar– era de derecha. Realmente no me sorprendió. La mayoría de los grandes artistas son de derecha. Mejor dicho, la derecha parece escribir (o pintar, o componer) mejor que la izquierda. T. S. Eliot, misógino, homosexual reprimido, monárquico, antisemita, escribió uno de los grandes poemas de todos los tiempos: *The Waste Land*. Ezra Pound terminó jugando a un tenis imaginario en su cárcel de Pisa para mantener el estado atlético. Y de paso escribía los increíbles *Cantos pisanos*. ¿Qué hacía ahí? Estaba detenido, acusado de traición a la patria, por apoyar a Mussolini. En la letra de "Desolation Row", Dylan los hace pelear entre sí en la cubierta del Titanic.

James Joyce pensaba que la Segunda Guerra Mundial era una mierda porque impedía la expansión de la influencia del *Ulises*. Francamente un artista es alguien en quien no se puede confiar. Su arte está por encima de todo y el cambio radical de una sociedad debe venir por el genio colectivo y no por la recalcitrante individualidad de esta gente. Sin embargo, cuando se vuelven seres sensibles, de izquierda, escriben bodrios como, por ejemplo, el *Libro de Manuel*, de Cortázar. El mejor Cortázar, sin duda, era el muchacho de derecha que se fue del país porque la casa estaba tomada por los parlantes que transmitían los discursos de Eva Perón. Acá el concepto de reacción se vuelve paradójico. La derecha expulsaba a la derecha. Pero hay una vuelta más. Muchos han querido ver a Arthur Rimbaud peleando en la comuna de París. Rimbaud, que escribió que "hay que cambiar la vida", y que propagó "el desorden de los sentidos", en realidad terminó como un autista, solo, en el desierto africano, amarrocando oro para comprar nada. Pero su mensaje llegó, el desorden de los sentidos es el que pone en camino al personaje de Jack Kerouac en *On the Road*. Este

libro iniciático lanzó a generaciones de jóvenes a las rutas del mundo. Ernesto Guevara hizo lo mismo, pero él, a diferencia de Kerouac y al igual que Buda, se dio cuenta de la miseria y el dolor y terminó tomando las armas. ¿Saben qué habría hecho Guevara ya convertido en comandante con alguien que le proponía el desorden de los sentidos? Lo habría fusilado. Lo mismo que hacen esos granjeros con los dos motociclistas de *Busco mi destino.*

Guevara –ícono de la imaginación al poder en el 68– escribió la contra cara de *On the Road*: *Los diarios del Che en Bolivia.* Una autobiografía kafkiana –y genial en términos literarios– de un hombre encerrado en un páramo estéril. Este libro es la distopía de la gloriosa juventud que se lanzó a cambiar el mundo. Este libro es mucho más contradictorio y antirrevolucionario –si lo vemos en términos pedagógicos de izquierda– que *Paradiso,* del Proust del Caribe. Por suerte, las obras de los artistas superan a los artistas, se vuelven impredecibles hasta para los mismos ejecutantes. En la repetición, regresan como una voz extranjera.

De todas formas, nos gusta vivir en el engaño. Creemos que el gesto de un *stone* arrojando un televisor desde un balcón es de transgresión. Madonna nos parece una mujer que ha llegado para destruir todos los moldes conservadores. Nos parece que ella es la propia arquitecta de su guión personal. Pero en realidad sólo está representando un lugar común que no intranquiliza a nadie. Madonna es como Zoolander, un histérico obsesionado por cómo va a ser mirado.

La verdadera contracultura (o cómo se llame) que está sucediendo ahora mismo es invisible. Cuando se hace visible, deja de existir. ¿Y qué voy a hacer con aquel póster de Invisible? Luis Alberto Spinetta (aquel pescado rabioso que escribió el famoso manifiesto "Rock duro música suicidada por la sociedad"), que toca en la Casa Rosada (cuna del poder real) y en el Hotel Faena (cuna del poder virtual). Spinetta, uno de los músicos a los que podríamos llamar geniales, es, en realidad, un padre de familia glamoroso, que se considera "un dios", según lo dijo en un reciente reportaje. Tal vez esta disociación que nos obliga a hacer un músico o un escritor, cuando lo escuchamos decir estupideces, podría servirnos para ver las cosas más claras. Impulsados por cierto ingenuo optimismo, hemos pensado que alguien que escribía *Los libros de la buena memoria* tenía que ser un estadista preclaro a la hora de abrir la boca con, por ejemplo, el

caso Cromañón[1]. Pero el reciente reportaje a Spinetta en *Página/12* no deja dudas: Spinetta es un pensador de derecha, mediocre, que, a la hora de componer, la rompe. ¿O es de izquierda? Cuando dice que "las masas van a ver ciertas bandas que responden al poder popular hirviente, con música sometida al hervor, caldeada por el hervor popular, que es como una especie de piquete inoperante de la expresión rockera", ¿qué está diciendo? La palabra "piquete" usada despectivamente –un uso tan caro a los taxistas más fachos– está en boca de un artista notable. Lo cierto es que en la Casa Rosada y en el Hotel Faena es imposible que alguien pierda la vida en un concierto de rock. Los muertos vivos, en cambio, parecen estar en el escenario.

Creo que se podría escribir mucho sobre el lugar que ocupan las piezas de los adolescentes en la arquitectura familiar. La pieza de mi primo, por ejemplo, era un lugar notable para mí. Él era de la JP, era pintor y su pieza estaba repleta de discos de Los Beatles, comics de Hugo Pratt y libros sobre Giacometti, Picasso y Pollock. También, en cierto momento, había bombas caseras. De alguna manera, él era el vector que filtraba en mi casa paterna la efervescencia de los setenta. Con el tiempo, fue perseguido y golpeado, tanto por sus "compañeros" como por la dictadura. Walter Benjamin contaba que los hombres que habían visto el horror de la guerra volvían silenciosos porque no tenían nada para contar, habían perdido la experiencia. Mi primo, que pensaba que estaba cerca de la revolución, tuvo que perder, y se volvió un ser silencioso, un Rain Man. Y abandonó el arte y la política por igual. Alguien le hizo *scratch* a su vida y después de eso el disco ya no corrió igual. Algo similar le pasa al Motociclista de *Rumble Fish*, ese extraordinario poema de Francis Ford Coppola. A pesar de que Rusty James –su hermano– vive pendiente de él y le exige que vuelva a comandar las pandillas, éste se niega y se muestra desencantado con su pasado. "La droga mató a las pandillas", le dice. Y agrega: "Para llevar gente hacia algún lado, primero hay que saber adónde ir". Y el

---

1 República Cromañón era el nombre de la discoteca de Buenos Aires donde murieron 194 jóvenes el 30 de diciembre de 2004. Mientras tocaba el grupo Callejeros, alguien prendió una bengala y el fuego se expandió provocando la tragedia. Mucha gente muerta, alguna gente presa: los muertos de Cromañón vuelven como zombies en cada recital del Indio Solari, donde importa más el público que la música. Los muertos no tienen paz porque es imposible soportar esa catástrofe. Como escribió David Lynch en *Mulholland Drive*: "No hay banda, no hay música, no hay orquesta".

Motociclista es un poeta en estado terminal: cansado de las respuestas, ahora parece moverse en estado de pregunta. Esa incertidumbre tan difícil de soportar. Los que saben dónde ir no dudan.

Los que tienen que gobernar no se pueden permitir el lujo de no saber qué hacer. Gran parte de las obras que me interesan están infectadas por el riesgo y la incertidumbre. El hermano del motociclista, que no ha logrado construir su propia individualidad y vive pendiente de lo que hizo el Motociclista en el pasado, se parece mucho a ese público estéril que vive esclavizado por el humor del artista. Para que el hermano resucite, el Motociclista se tiene que sacrificar. En este punto, volvamos a Spinetta. "Me parece que la gente no sabe respetar a sus dioses", dijo el músico en lamentada entrevista. Los dioses a los que aludía, claro, eran él y el parnaso rockero local. Si sólo tenemos vidas que intentan durar en el sentido más literal, vidas suburbanas, insulares, fustigadas por la publicidad, por lo que se debe decir y vestir y sin una pizca de originalidad, estamos condenados, entonces, a vivir el fantasma de los demás: es decir, a construirnos sólo en lo que nos reflejan Spinetta, Maradona y otros célebres. Porque el mundo está parcelado en determinados campeonatos que siempre ganan otros. ¿Quién habrá inventado toda esta mierda? Me viene a la mente, ahora, ese momento de la película *La caída* en que una mujer muy joven se tira encima de Hitler y le dice: "Por favor, Führer, no nos deje caer, sin usted no somos nada. Díganos qué tenemos que hacer".

La gente mira televisión mientras prepara la cena de la noche y espera que alguien le diga qué es lo que tiene que hacer. Los primeros cazadores humanos vivían presionados por la obligatoria vigilia a la que los sometía la presencia de los grandes depredadores. Esto no ha cambiado. Un par de tiros que se escuchen en la noche, y todos caemos en manos de la reacción.

Publicado en *Ensayos bonsái*, Emecé, 2007.

La migración

Hace poco un conocido me dijo al pasar que un amigo se había ido de la ciudad. Me lo dijo como quien registra un cambio de clima o consigna distraído lo que dice una gacetilla en un diario. A mí la noticia no me conmocionó de manera ostensible para afuera. Es decir, dije: "Ah, sí, ¿se fue?", pero por dentro algo se activó y empezó a crecer hasta que tuve la necesidad imperiosa de escribir sobre mi amigo y el vínculo que nos unió y explicarme a mí por qué me había afectado tanto que alguien se las tomara a sólo cinco horas de ómnibus de donde vivo. Un tranco que se puede también cruzar en auto en tres horas y media y sobre todo ¿por qué me afectaba que mi amigo se hubiera ido si en los últimos años apenas nos veíamos de manera ocasional?

Es así, paradójico. Hay gente a la que uno no ve seguido o no ve más, pero que queda indeleblemente unida a nosotros, en nuestro metabolismo, para siempre. No nos separa una pelea, una diferencia horaria, ni la vulgar mortalidad, sino los diferentes intereses y caminos que hacen que lo que en otros tiempos nos conducía de manera apasionada hacia su casa, ahora nos lleve hacia otros territorios. Daniel García Helder, mi amigo en cuestión, volvió a Rosario –de donde vino un día, como Kechun, el primo de Pucho, socio de Neurus1– después de haber vivido veinte años en Buenos Aires, primero en una casa de la avenida Belgrano y después en otra de San Telmo, sobre la cortada San Lorenzo. La influencia de Helder en mí –y en toda una generación de escritores jóvenes que se formaron bajo el influjo de su maestría incuestionable– fue demoledora. De alguna manera, su partida, su retorno a Rosario, cierra un círculo poderoso que modificó mi vida y a buena parte de la literatura que me gusta y admiro en mis contemporáneos. Su presencia se me antoja similar a la de esas civilizaciones que conquistan un lugar para después replegarse, pero dejándole a los conquistados sus dioses, su álgebra y parte de los giros de su idioma.

Así que nuestro Ezra Pound, que se había venido a vivir a unas cuadras de nuestras casas, no era un universitario, ni un erudito hablado en lenguas

---

1 Kechum es un personaje de la serie de dibujos animados de García Ferré, llamada *Hijitus*.

ni pertenecía a la oligarquía cultural argentina. Era un joven que surgió de una familia numerosa y de bajos recursos con una vocación notable para cumplir una función. Llegó a Buenos Aires, puso un taller mecánico y, mientras por las mañanas trabajaba en sus máquinas, por las tardes se tiraba en el pozo para examinar los poemas que le llevábamos. Helder era implacable cuando trabajaba los poemas de otro. Y más implacable cuando lo hacía con los propios. Tal vez por eso ha publicado poco. Dos libros de poemas: *El faro de Guereño* y *El guadal en los años 90* y un libro anterior escrito a dos manos con Rafael Bielsa, donde calentaban motores con poemas objetivistas sietemesinos nacidos en cautiverio. Hace poco la municipalidad de Rosario le publicó un pequeño y hermoso libro de prosa llamado *La vivienda del trabajador*, donde Helder motoriza su pasión por su ciudad, Rosario, y por W. G. Sebald. Todo lo que escribe Helder es extraordinario e inspirador. Y parece imantado con la economía de lo que no abunda en el mundo. Sus versos, sus observaciones críticas, son material largamente rumiado en la mente de un fakir y difícil de conseguir. Igual que el polvo concentrado que diluimos en el agua porque es muy potente. Dos grandes libros como *Punctum*, de Martín Gambarotta, y *Poesía civil*, de Sergio Raimondi, le deben mucho al trabajo de Helder. Al largo poema de Gambarotta lo vi en el taller varios días, mientras Helder, engrasado, se paseaba de un lado a otro probándole la presión, midiéndole los caballos de fuerza. Yo no entendía bien qué iba a hacer con esa masa larga de versos extraños. Pero Helder sabía. Una de sus virtudes capitales es no corregir en función de su propia estética sino trabajar en favor de la voz del poeta examinado. De los talleres de Helder no salen clones, salen poetas notables como Alejandro Rubio o Violeta Kesselman, entre muchos otros. Me acuerdo el día que leí *Poesía civil*. Agarré el teléfono y lo llamé a Raimondi para decirle que era un genio. Con el tiempo, orbité muchas veces ese libro notable y me di cuenta de que en el inicio, en el adn de esos versos, estaba la música barroca de Helder, sobre todo del libro *El guadal*. Música de cámara, pero no de cámara en el sentido orquestal, sino de cámara de bicicleta. Una bicicleta que Helder usaba para recorrer la ciudad de una punta a la otra mirando y fotografiando sus tomas para un documental, un libro casi inédito al que sigue meloneando sin decidirse a publicar. Y el estilo de gravedad casi onettiana, esa vuelta de tuerca a presión hasta para describir el cumpleaños de un hijo

o la llegada de la primavera (que es el mes más cruel) que tiene Helder y comparte Raimondi. Helder, que me regaló *El pozo* de Onetti, siempre me decía: "Es hermosa esa escena en la que Eladio Linacero se pasea por su pieza oliéndose primero un sobaco y después el otro". Y remarcaba esta observación haciendo el gesto citado. Lo recuerdo y me río.

Cuando cumplí treinta años, caí en una depresión clínica. Yo era un equipo al que le echaban al técnico cada dos partidos. Empecé a tomar pastillas para poder salir de mi casa. Pascal dice que todos los problemas del hombre surgen cuando decide salir de su pieza. Bien, yo los tenía aún dentro de mi pieza. Dejé de escribir pero mantuve la lectura, aunque tomando la precaución de no leer libros que antes me encantaban pero que ahora se habían vuelto peligrosos: Giannuzzi, Bernhard, Schopenhauer y Céline, maestros del pesimismo radical. Pasó un año hasta que volví a escribir. Y volví de una manera rara, dando un rodeo. Empecé a traducir a T. S. Eliot, los poemas tempranos que no estaban publicados en español y parte del borrador de *The Waste Land*. Gracias a esta gimnasia comencé a escuchar una musiquita ínfima que me impulsó a garabatear versos infantiles en inglés. Cuando gané cierto ímpetu, los pasé al español. Al tiempo tenía más de 20 poemas nuevos que me parecían geniales. Estaba saliendo de la etapa depresiva y pasando a la maníaca. Lo llamé a Helder y le dije que quería mostrarle unos poemas. Se los dejé en su casa. Me acuerdo que pensé que los poemas le iban a romper la cabeza. Pasaban los días y Helder no me llamaba. Los poemas lo deben haber liquidado, lo deben haber salierizado, pensaba. No me puede llamar porque no puede abarcar en su mente el cambio total en mi trabajo y en la poesía argentina que le acabo de dejar en unas carpetas. A las dos semanas recibí un golpe de teléfono. Quedamos en encontrarnos en un bar. Fui con la expectativa de que Helder, mi maestro hasta ese momento, iba a reconocer que pasaba a ser mi alumno. Abrió la carpeta y vi mis poemas absolutamente marcados, señalizados. Con su tono preciso y claro, deconstruyó todos los clichés que yo había armado con plastilina y fue demoliendo golpe a golpe, verso a verso, hasta hacer realmente una tierra baldía o, como dicen los chilenos, un sitio eriazo. Se salvaron pocos poemas y volví a mi casa con una depresión dantesca. Helder no propone soluciones, propone preguntas. En su juventud fue campeón de judo, y algo de eso tienen sus correcciones. Te hace una llave en el poema y lo tira al suelo.

Me dio la lección más grande de mi vida. La de decir siempre la verdad cuando alguien te muestra un texto. La de asumir que uno es un eterno principiante. Pasó el tiempo –seis años– donde trabajé los poemas hasta darles un final. El libro se llamó *Oda* e incluye un poema que habla de mi deuda con Helder: "De no haberse tensado en tu fuerza/ mis poemas no hubieran sido así./ Alguien corría muebles mientras te los leía./ Después me enceguecí,/ me faltó el aire/ y el polvo fue un tatuaje/ para todos los objetos de mi casa. (...) La maquinaria psicosomática se atascó./ El gallo muerto es una peluca en el medio del camino./ Y cuando en la Academia se habla de mis versos,/ jamás te nombro. Te empujo/ hacia el fondo del canasto/ con los Levis sucios y las obsesiones".

Hace poco tuve la dicha de estar con Javier Martínez, el baterista y compositor de Manal, charlando hasta altas horas. Ambos coincidimos en celebrar una escena hermosa de una película de Peter Brook sobre la vida de Gurdjieff, en la que el joven George Ivanovitch se encuentra con un hombre en un café. Gurdjieff le pregunta: "¿Es usted un maestro?". El hombre, impasible, le repregunta: "¿No conocés a un maestro apenas lo ves?". Gurdjieff asiente, plenamente convencido: "Sí, es usted un maestro".

Publicado en *Breves apuntes de autoayuda*, Santiago Arcos Editor, 2005.

Doble esclavo

No suelo tener suerte a la hora de elegir una película para ver con mi mujer. O cuando le elijo un regalo. Siempre noto que, aunque se esfuerza por demostrar que le agrada mi gesto, lo que le regalé o propuse para ver no le interesa. Anoche la invité a ver *El curioso caso de Benjamin Button.* Creo que le erré otra vez. A mi mujer le gustan Godard, Claire Denis, la *nouvelle vague* y el cine de –para utilizar una palabra trillada– vanguardia. A mí me dan ganas de ir al cine cuando dan una película de James Bond o de Batman. *El curioso caso de Benjamin Button* es una historia singular: un hombre que nace viejo y muere bebé. BB es Brad Pitt. En un momento pensé que Di Caprio podría haber hecho este papel, pero después (hoy, a las once de la mañana) me di cuenta de que no. Di Caprio es un actor extraordinario. Suele ser ignorado a la hora de los bifes por la Academia de Hollywood porque nunca actúa de más, como, a veces, Daniel Day Lewis. Ese excedente, esa caricatura de sí mismo es lo que hace que los críticos bajen el martillo sin duda y digan: ¡Este tipo es genial! Por el contrario, Di Caprio siempre está bien y su cara de nene –debido a su gran talento dramático no tiene que modificarse para hacer papeles disímiles– siempre es esa misma cara. Y sin embargo logra la ilusión de, como quería Rimbaud, ser otro. En cambio, el papel de Benjamin Button requería de una cara perfecta y estereotipada en el concepto universal de belleza, como la de Brad Pitt. Esto es debido a que la película remarca excesivamente el mensaje (¡¡Perdón, querida!!), ya que el director no quiere que queden dudas. Ahí está el símbolo del colibrí que aparece en escenas clave del film y cuya metáfora dejo para los que vean la película. La cara de Pitt cuando Benjamin Button logra su esplendor de juventud también es un símbolo de la película.

La historia está basada en una *short story* de Scott Fitzgerald. Con lo cual lo primero que uno comprueba es que mientras al Gran Gatsby contar las peripecias de BB le llevó un par de páginas, a los guionistas de la película les costó más de dos horas y pico de escenas y escenas atravesando el siglo XX. Porque BB tiene algo de Forrest Gump. Es un freak y su vida transcurre impregnada de hechos capitales de su época.

Lo cierto es que la película se vuelve, a veces, monótona, psicopatera y demasiado larga. Sin embargo, hay escenas que resultan perturbadoras. De hecho, salí angustiado del cine y a la noche soñé esto: el hermano de mi mujer, yo y mi mamá estábamos en un cuarto. Hoy, a las tres de la tarde, me di cuenta de que el cuarto era la pieza donde en la película vivían Benjamin Button y su mujer. Así que mi inconsciente tomó ese escenario para armar la escena. El hermano de mi mujer estaba dormido en una cama single. Yo estaba enfrente de mi mamá, creo que parado. Mi mamá llevaba un camisón blanco. Detrás de ella había una pared por la que se filtraba una gran cantidad de agua. Como si se le hubiera roto un caño a un vecino. Lo cierto es que el agua era torrentosa pero no nos daba ni terror ni ansiedad, más bien nos generaba incomodidad. Mi mamá me decía: vamos a tener que hacer algo con esta agua. Yo me paraba. La abrazaba, apoyaba mi cabeza en sus hombros y sentía una paz extraordinaria. Creo que ahí me desperté. Mi mamá murió hace más de 20 años, y no suelo soñar con ella.

En un momento de la película, BB le dice a su mujer, quien está embarazada, que tiene miedo de terminar siendo un compañerito de juegos de su hija, en vez de un padre. "Vas a tener que criarnos a los dos", le dice a su mujer ya que, como todos sabemos, él en vez de envejecer se va volviendo niño. La mujer le dice que eso no le preocupa, que ella eligió vivir eso. Creo que esto les pasa a muchas parejas sin la ayuda de la ciencia ficción. Mi papá, de hecho, terminó siendo un poco el hijo de mi mamá. También es cierto que nadie se enamora profundamente de una mujer a la que no le vea en algún lugar una potencialidad de madre. Pero, ¿madre de uno o madre de su hijo? Estamos en un camino filoso. Mi mamá y mi papá, en la oscuridad de su pieza, se convirtieron en hermanos. Este es un incesto muy común y permitido socialmente. En mi sueño, el hermano de mi mujer está dormido. Es decir, es una función y por ahora está dormida.

Esto es lo que es amenazante. Mi mamá, que también es mi mujer, me lo advierte: vamos a tener que hacer algo con esta agua. Lo que interpreto –ya que los sueños sólo sirven para ser interpretados– es que tengo un miedo atávico a perder a mis seres queridos, y que perderlos no significa perderlos sólo físicamente, sino perderlos en los roles en que suele estratificarlos nuestra cultura. Mi mujer/mamá, etc.

Este no es un conocimiento sacado de una operación lógica, sino un silogismo intuitivo que Kant podría agarrar de los extremos y romper contra su rodilla: cuando dejamos de vivir en estado de peligro o de incertidumbre y nos volvemos accesibles, entramos en la muerte de lo mejor de nuestro ser. Ser accesibles significa gastar a nuestros seres queridos, vivir la cultura del zapping. Estoy con vos, pero en cuanto me aburro, le mando un mensajito de texto a otro. No podemos estar juntos sin hablarnos, no podemos confrontar nuestro aburrimiento. La posibilidad de aburrirnos es intolerable, ya que todos vivimos en una pantalla de televisión y ahí el tiempo es tirano. ¡Que no nos manden a la tanda!

El curioso caso de Benjamin Button discurre sobre cómo perdemos indefectiblemente a nuestros seres queridos y lo imposible y estúpido que significa aferrarse a las cosas, que no duran nada. Baruch de Spinoza trabajó sobre esto: el hombre que piensa en la muerte no es un hombre libre, ya que la muerte es algo que no se puede modificar, por lo tanto es inútil pensar en ella. Arthur Schopenhauer también pensó en esto: la única forma de detener el sufrimiento es negar la voluntad ciega, ir contra ella. Aunque Spinoza es un filósofo que busca la felicidad y Schopenhauer es un filósofo pesimista, la lectura de sus obras impactan de manera similar: son textos para ser felices. Recomiendo sus lecturas. Spinoza es más complejo debido a que su ética, de orden geométrico, puede ser más difícil de apresar sin conocimientos matemáticos. Gilles Deleuze ha dado sus clases sobre Spinoza y es iluminador de este maestro. Recomiendo la lectura de las clases de Gilles. Tomen esto como la receta de un buen guiso. Jorge Luis Borges decía que, de tener que ir a una isla desierta, se llevaría sólo los dos tomos de la *Historia de la filosofía occidental* de Bertrand Russell. Recomiendo leer todo lo que sugiere Borges. En el segundo tomo de Russell se analiza a Kant como engranaje central para la obra de Schopenhauer, los idealistas alemanes y Nietzsche. Kant buscaba imperativos categóricos, una moral para la eternidad. Yo pienso a menudo en la muerte y suelo tentarme con mi representación. Es decir, soy un esclavo. Cuando salí de ver la película, anoche, tenía miedo. Doble esclavo. Miedo de perder a mis seres queridos, miedo de perder mis facultades, de mearme encima, de quedarme solo. De desaparecer. Aleluya.

Publicado en *Breves apuntes de autoayuda*, Santiago Arcos Editor, 2005.

Reencarnación

Para Martín Caamaño

De golpe uno se encuentra con un libro sobre el que nadie lo había alertado. Ni los aparatos de difusión de las editoriales, ni la crítica especializada, ni las notas de prensa, nadie. El lector no sabe quién es la persona que escribió el libro y no sabe nada sobre lo que se narra en él. Sin embargo, después de leerlo, las cosas cambian. Tal vez no puede dormir bien –como si hubiera comido algo espeso– o tiene insomnio y, cuando puede dormir, sufre sueños inquietantes. Impulsado por la fábula que se narra en el libro, el lector se convierte en escritor y se replantea toda su vida. De alguna manera trata de narrar lo que ya pasó bajo el influjo de esa voz que se escapó del libro y que ahora tiene tanta entidad como las personas de carne y hueso. Esa voz es una percepción del mundo, un color del mundo, un estado de ánimo.

Jonathan Glazer es un director de cine muy particular. Se fogueó haciendo videos musicales y filmando para la publicidad. Hizo una película que se llama *Sexy Beast* que en nuestro país apareció traducida como *La bestia salvaje*. Una película muy singular, con grandes actuaciones y de una belleza visual contundente. Su segunda película se llama *Birth* y acá se vende en los videoclubes como *Reencarnación*. Hace poco, en una cena, un amigo me la recomendó. Me dijo que era de Glazer (yo le había hablado con admiración de *Sexy Beast*) y me agregó "no sé bien de qué trata". Por lo general, cuando los psicoanalistas le dicen al paciente "no sé bien qué significa eso", el paciente quiere salir corriendo. A mí me pasa lo contrario. Me gusta la gente que admite que no sabe nada o que tiene dudas sobre lo que piensa. Me gustan las personas que conviven con su incertidumbre. Me gustan los tipos que exploran el mundo para no llegar a ninguna conclusión o a muchas, paradójicas. Jonathan Glazer trabaja con estos presupuestos y sus películas son perturbadoras. Nunca terminan de narrarse y siguen en escena en nuestra mente y nuestro corazón cuando vamos en el subte hacia el trabajo o cuando hojeamos el diario de manera distraída, cuando nos acarician o compramos la comida de la noche.

Ahora voy a contar parte del argumento de *Birth*. Diez años después de la muerte de su marido, Anna (Nicole Kidman) está preparada para empezar una nueva vida ya que después de negarse varias veces (como lo hace Pedro con Jesús) ha decidido aceptar la propuesta de casamiento de Joseph (Danny Huston), su insistente novio. El día en que celebran la fiesta de cumpleaños de su madre (Lauren Bacall) un nenito de unos diez años logra colarse en la casa donde viven ambas (un inmenso y aristocrático piso neoyorquino que habitan también Joseph y Bob, el cuñado de Anna y la hermana de ésta, Laura, quien está embarazada). Cuando prenden las luces después de apagar las velitas, el joven e inesperado huésped le dice a Anna que quiere hablar con ella en privado. Anna, sospechando que todo se trata de una broma, accede y, ya en la cocina, el nenito le dice que es Sean, su marido muerto. Y le pide que no se case con Joseph. Anna se enoja, lo hace bajar de su piso y lo deja al nenito en las manos del conserje del edificio, con plata para que lo ponga en un taxi. Pero el nenito va a insistir en que es el marido de Anna y la película va a entrar en una ramificación de motivos que sólo parcialmente van a ser suturados. ¿Puede alguien reencarnar en el cuerpo de otro? El budismo piensa que sí. De hecho, uno de los guionistas de la película es Jean Claude Carriere, quien trabajó en infinidad de películas como guionista de Buñuel, colaboró con Peter Brook en teatro y también trabajó con el Dalai Lama en el libro *The Power of Buddhism*. Pero la película usa el pretexto de la línea de fuga paranormal para poner en escena problemas más radicales como, por ejemplo, ¿cuánto tiempo podemos amar a una persona? ¿Cuánto tardamos en olvidar un gran amor? ¿Qué hechos, qué motivos activan en uno el recuerdo de la epifanía de vivir? Esta persona que está conmigo, día a día ¿no será un completo extraño? ¿Por qué reaccionó de esa manera, con quién hablaba en sueños?

Así que tenemos por un lado unos actores muy buenos cumpliendo las leyes de los cuentos de hadas. Hay una corte elegante que está formada por Anna y su familia, quienes viven en un edificio lujoso, y hasta este lugar llega un niño, un intruso, para proponer un amor imposible. Hay un hechizo –es una de las líneas que sugiere el film– pero no está ni en el niño ni en ninguno de los personajes, sino en el espectador. Esto es así. Si la película no logra hechizarte, puede ser vista como una producción más de la adocenada saga de Hollywood. De hecho, otro amigo

me dijo: "Esa película es una estupidez, el nenito es un chantajista. Está claro". Las actuaciones, que son formidables, pueden empezar a parecer afectadas. Todo depende de cómo calibremos la percepción. Por eso me parece una película muy riesgosa. Recuerdo a una pareja que conocí en la facultad. Ella siempre se estaba quejando porque decía que no amaba a su marido pero él, decía, "la tenía atrapada". Hasta cuando tenían separaciones esporádicas continuaban viviendo bajo el mismo techo. Si uno miraba de refilón a la pareja, lo que veía era a un hombre sumiso, miedoso, ocupándose de manera excesiva de los caprichos de su mujer. Bajo esta epidermis latía una relación de amo y esclavo clásica, donde el que parecía más débil era el dueño de la pareja, el que marcaba las reglas. Joseph, el prometido de Anna, termina enloqueciendo de celos cuando ella parece preferir al nenito donde mora el alma de Sean. Pero no era necesario que apareciera Sean reencarnado (si es que esto realmente sucede) para saber que él ya sabía que Anna no lo amaba y que sólo iba a terminar casándose con él porque, como le dice en una escena, "quiero una vida feliz, en paz". Una de las cosas que parece decir la película es que todos sabemos a qué estamos jugando, aunque intentemos perdernos entre la multitud. Y que a veces tiene que salir alguien de entre los muertos para poner las cosas en su lugar. El papá del actor que encarna a Joseph filmó un extraordinario relato de James Joyce que se llama, precisamente, "Los muertos". Es el último cuento de *Dubliners* y la última película de John Huston. En el relato –y en la película, que le es muy fiel– una pareja va a una cena de navidad y después vuelve a la casa donde se están hospedando. La mujer, de pronto, escucha una canción muy triste que viene de la calle mientras sube una escalera y entra en trance. Como si ella fuera otra persona, le cuenta a Gabriel, su marido, que la canción le recordó a Michael Fury, un joven débil que la amaba y que murió por culpa de ella. El marido percibe que Michael Fury, muerto hace años, está más vivo que él para su esposa. Hasta ese momento, Gabriel se sentía el centro del mundo. En la fiesta, donde había sido venerado por los parientes, había ofrecido un discurso (al igual que Joseph en su fiesta de compromiso con Anna) que todos aplaudieron, pero después, de golpe, era expulsado del centro de la vida de su mujer y arrojado a un barrio periférico por un desconocido. Al igual que en *Birth*, la película sucede en pleno invierno, bajo la nieve que cubre Dublin y que cae "sobre los

vivos y los muertos". Porque parece que es en las bajas temperaturas del inconsciente donde se conservan mejor los recuerdos capitales.

La persona que más quise en el mundo fue mi padrino Bruno. Vivió en la casa donde yo nací hasta los 90 años. Él me hablaba de manera realista sobre los fenómenos paranormales. Una vez, su abuelo, al que él amaba, lo despertó mientras dormía en una casa abandonada de Nápoles. Le dijo que corriera. Mi padrino lo hizo y se salvó de ser aniquilado por una bomba que cayó en la cama todavía caliente. Mi padrino combatió en la Segunda Guerra Mundial y formó parte del sitio de Nápoles, cuando la peste arrasaba con la ciudad. Su abuelo, que había muerto antes de la guerra, volvió a aparecer para decirle a la madre de mi padrino, mientras se anudaba la corbata y se acomodaba el traje, que estaba así de elegante porque hoy volvían de la guerra Ezzio y Bruno. Ya despierta, por la tarde, la mamá de Bruno escuchó por la radio que estaban vivos y desmovilizados, regresando al pueblo. No hay día que yo no piense en mi padrino Bruno. Que no bese antes de salir su foto que está enmarcada en la repisa del living. Creo realmente que tuvo y tiene un poder benefactor sobre mi vida y vivo pendiente del momento en que va a reencarnar. Ese instante preciso en que va a salir de la multitud de rostros que forman nuestra ciudad y va a caminar hacia mí con mi cara en sus manos.

Publicado en *Breves apuntes de autoayuda*, Santiago Arcos Editor, 2005.